Эльдар Рязанов

Грустное лицо комедии

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга Эльдара Рязанова о профессии кинорежиссёра, о том, как создаётся смешное на экране, о том, какой сложный путь проходит комедия от рождения замысла до превращения его в экранное или сценическое зрелище.

- Эльдар Рязанов
  - От редакции
  - О сером попугае
  - Немного биографии
  - Полторы профессии
  - Отвратительный режиссёрский характер
  - Маленькие новеллы о большом актере
  - От замысла до экрана
  - Как летают автомобили и ездят самолеты
  - «Хочу поступить на актрису!»
  - Актера надо любить!
  - Музыка — моя симпатия
  - Здравствуй, телевидение!
  - Указатели в лабиринте
  - Иллюстрации
- notes
  - 1

Эльдар Рязанов
Грустное лицо комедии

От редакции

В наше время (к сожалению или к счастью?) кино, а не книга является самым массовым видом искусства. Молодёжь и школьники смотрят кино охотно — из-за потребности найти ответы на сегодняшние и вечные вопросы жизни, из-за желания развлечься, отдохнуть, посмотреть «что-нибудь интересное», из-за… нечего делать. О фильмах говорят и спорят, их героям подражают, быстро подхватывают песни из полюбившихся картин. Но о фильмах пишут мало книг, тем более книг, интересных для молодёжи. Книга кинорежиссёра Эльдара Рязанова «Грустное лицо комедии» в какой-то степени заполнит этот пробел.

Для тех, кто не знает все фильмы Рязанова, напомним. Он снял: «Весенние голоса» (1955), «Карнавальная ночь» (1956), «Девушка без адреса» (1957), «Человек ниоткуда» (1960), «Гусарская баллада» (1962), «Дайте жалобную книгу» (1964), «Берегись автомобиля!» (1966), «Зигзагудачи» (1968), «Старики-разбойники» (1971), «Необыкновенные приключения итальянцев в России» (1973), «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (1975), «Служебный роман» (1977). Кроме того, Э. Рязанов в соавторстве с Э. Брагинским написал несколько пьес.

Народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, Эльдар Рязанов все свои силы отдаёт самому трудному, быть может, жанру — комедийному. Он любит людей и считает своей «главной обязанностью» вызывать у зрителей улыбку. Но сквозь эти улыбки пробивается грусть, за каждым из забавных эпизодов просвечивает озабоченное лицо автора. Для него характерны острый и добрый ум, цепкая наблюдательность, природный юмор, зоркое внимание к необычным поворотам жизни. В нём живы ещё (несмотря на только что исполнившиеся 50 лет!) юношеская непосредственность, тяга к героическому, смелость и искренность.

Всё это делает книгу «Грустное лицо комедии» близкой молодёжи. Они узнают здесь об истории создания некоторых фильмов, о людях, которые делают кино, — об операторах, монтажёрах, осветителях, каскадёрах, сценаристах, режиссёрах и… конечно, об актёрах, а главное, о том, что любая профессия в кино (да и вообще в жизни) требует высокопрофессионального, а не дилетантского отношения к делу, самоотверженного, а значит, счастливого служения.

О сером попугае

Вступительные надписи фильма, титры, сообщают публике, кто, собственно говоря, «повинен» в его создании. Когда зритель читает, что сценарий написал такой-то, он представляет себе, в чём заключалось занятие кинодраматурга. Автор сценария сочинил сюжет, придумал персонажей, наделил их репликами и вложил во всю историю идею, если она только у него была. Труд артистов тоже ясен зрителю. Они выучили роли и сыграли их перед киноаппаратом. А за киноаппаратом стоит оператор. И разумеется, именно он фиксирует действие на киноплёнку. Оператор ищет места натурных съёмок, решает, когда снимать сцену — на восходе или в дождь, устанавливает кадр, выбирает ракурс съёмки, освещает актёров в декорациях. Художник же рисует эскизы декораций, строит их в павильонах студии, задаёт цветовую и тональную гамму. Короче говоря, оператор и художник — авторы изобразительного решения кинокартины. Мне кажется, не надо растолковывать, в чём заключается миссия композитора. Проникшись идеей, образами и настроением сценария, он пишет музыку и песни, которые раскрывают душевный мир героев и усиливают эмоциональное воздействие фильма на публику.

Нетрудно догадаться, что звукооператор записывает на плёнку реплики актёров, музыку, подбирает нужные для картины шумы. Можно объяснить, чем занимается каждый специалист, участвующий в создании кинопроизведения: художник по костюмам одевает актёров соответственно эпохе, социальному положению и характеру персонажей; гримёр исправляет внешность исполнителей, добивается, чтобы облик соответствовал сути характера; а ежели картина повествует о прошлом, то добивается портретного сходства артиста с конкретным историческим лицом.

Ассистент режиссёра по реквизиту достаёт для съёмки всё то, что персонажи держат в руках, вынимают из карманов, что висит на стенах их квартир или стоит на столах учреждений. Естественно, очень важна должность директора картины. Он составляет денежную смету, определяет, сколько времени будет фильм сниматься, и старается по мере сил держать «творцов» в строгих экономических рукавицах, чтобы не было перерасхода. Директор обеспечивает съёмки всем необходимым. Он организатор съёмочного процесса.

Любая кинематографическая специальность связана с ясными, конкретными функциями. А что же делает режиссёр?

Почему говорят: «Это фильм Сергея Герасимова», «Феллини в своём фильме…», «Картина Михаила Ромма рассказывает…»? Известно, что кино — искусство синтетическое, объединяющее в себе и литературу, и музыку, и театр, и живопись, что соавторами фильма являются и сценарист, и актёр, и оператор, и композитор. Однако всегда в качестве первого и главного автора называют кинорежиссёра. Но предположим, что эту должность ликвидировали по сокращению штатов. На студии нет режиссёров, только писатели, артисты, операторы, художники… Ну и что? Оказывается, фильм без режиссёра можно снять! А попробуйте обойтись без оператора или артиста! Ничего не выйдет. Мне кажется, что иногда фильм без режиссёра может получиться даже лучше, чем с иным режиссёром.

Давайте зайдем в павильон и посмотрим, чем же занимается режиссёр-постановщик. На съёмочной площадке кипит работа. Осветители направляют свет огромных прожекторов на артистов, которые сосредоточенно бормочут себе под нос тексты ролей. Механики выкладывают рельсовую дорогу, по ней будет двигаться тележка с кинокамерой. Ассистент оператора меряет рулеткой расстояние от объектива до артиста, чтобы кадр был снят в фокусе, резко, чётко. Электрик подводит ток к люстре в центре декорации. Один лишь режиссёр, расположившись в кресле, делает всем замечания. То распекает костюмера — на актёре мятый костюм. Через минуту достаётся реквизитору — почему часы, висящие в декорации, не ходят? Потом даёт указания артисту. Спустя секунду топает ногами на администратора — тот, оказывается, не достал ручного леопарда или что-нибудь в этом духе.

Неискушённому наблюдателю сразу бросается в глаза, что режиссёр — бестактный, мешающий работать и нервирующий окружающих человек, единственный, кто ничего не делает собственными руками. Загадкой остаётся только одно — почему все терпят этого несносного придиру и крикуна…

В связи с этим вспоминается забавная история. В зоологическом магазине продавали попугаев. Рядом в соседних клетках сидели на жёрдочках две экзотические птицы. Один попугай был очень нарядный — сине-зелёно-красный, а второго как будто окунули в бочонок с серой краской. Разноцветный попугай стоил 50 рублей, а серый — 75.

— Что умеет делать этот красивый, цветной попугай? — спросил у продавца покупатель.

Продавец объяснил:

— Он поёт, читает стихи, знает таблицу умножения и даже пританцовывает на жёрдочке.

— Понятно, — сказал ошарашенный покупатель. — А что же тогда вытворяет серый попугай?

— Серый не умеет делать ничего.

— А почему же он стоит значительно дороже?

— Потому что серый попугай — художественный руководитель разноцветного!

В этой книге я попробую рассказать, основываясь на собственном опыте, о профессии режиссёра-постановщика, о режиссуре комедийного фильма. Я попытаюсь объяснить, почему серый попугай ценится дороже, чем его разноцветный собрат… Сразу оговорюсь — это мои сугубо субъективные заметки и мысли. Уверен, что многие мои коллеги думают о тех же проблемах совсем по-иному…

Режиссёр — профессия сравнительно молодая. Она завоевала полноправное и, можно сказать, ведущее место в театре и в кино, по сути дела, только в XX веке.

С самых древних времён до нас дошли имена драматургов Эсхила, Аристофана, Софокла и даже сохранились тексты их пьес. Мы знаем и любим тех, кто сочинял для театра в эпоху Возрождения — Шекспира и Лопе де Вега. Нам до сих пор нравятся пьесы Мольера, Гоцци, Гольдони, Бомарше, Шеридана. Драматургия Гоголя, Островского, Ибсена, Чехова не сходит с подмостков современного театра.

И если пьесы всех этих авторов мы можем в любую минуту прочитать, то, к сожалению, увидеть игру актёров прежних времён мы не в состоянии. Об актёрах до нас дошли восторженные записки современников. Из дневников, писем, мемуаров мы узнаём, какое огромное впечатление производила игра Михаила Щепкина и Павла Мочалова, Томмазо Сальвини и Элеоноры Дузе.

Но обратите внимание: ни в летописях, ни в серьёзных исследованиях, ни в мемуарах современников мы не найдём режиссерских фамилий. Упоминаются артисты, авторы пьес, композиторы, певцы, балерины, но о постановщиках — ни звука. Этой профессии практически не было. Вернее, она носила в те годы подсобный, вспомогательный, скорее даже административный характер. Иногда режиссёром называли постоянного драматурга театра, который был на жалованье. Например, молодой Ибсен. Пожалуй, первым, кто создал искусство режиссуры, поднял значение режиссёра, определил его главенствующую роль в театре, был К. С. Станиславский…

В кинематографе ведущее место постановщика обозначилось где-то в начале 10-х годов нашего века. В прошлом столетии профессии кинорежиссёра просто не могло существовать. Ведь

братья Люмьер изобрели кинематограф в самом конце XIX века. Но если в театре заботы и возможности режиссёра за последние 70 лет в основном не изменились, то разница между кинорежиссёром начала столетия и нынешним колоссальная. В арсенале современного автора фильма появились за эти годы и слово, и музыка, и цвет, и различные форматы экрана, и могущество кинотехники. За 80 лет со дня своего рождения кино впитало в себя всю стремительность технического развития нашего времени и необычайно обогатилось средствами воздействия. Профессия режиссёра за этот период невероятно осложнилась, включила в себя множество новых компонентов, неведомых на заре кинематографии.

Собственно, режиссура начинается с момента выбора литературной основы будущего фильма. Вопрос выбора важен необычайно. Здесь нельзя ошибиться. То, над чем ты будешь работать много месяцев, должно быть созвучно твоим гражданским взглядам, ещё на бумаге вызывать в тебе очень личное чувство нежности, желание перечитывать ещё и ещё, стремление показать этих героев миллионам зрителей. Должна возникнуть бескорыстная мечта сделать лучшую картину в мире. Короче говоря, это как любовь! Когда ты убеждён, что твоя любимая — самая прекрасная женщина на свете! Нельзя же, в конце концов, жениться на особе, думая, что, вообще-то, она неплохая барышня, но в ней есть ряд дефектов, которые можно будет исправить потом, после свадьбы. Например, она хромает, но покажем её хирургу, он укоротит ей вторую ногу, и всё будет в порядке. Кроме того, она шепелявит, но после нескольких сеансов у логопеда, наверное, можно будет устранить этот изъян. Ну а то, что она косая… На это в крайнем случае можно и не смотреть. Она скупа, но… попытаемся перевоспитать…

К сожалению, примерно так иные режиссёры выбирают себе сценарий для постановки. «Да, верно, — думают они, — в этом опусе хромает диалог, шепелявит сюжет, косит в сторону идея и очень скупо выписаны герои, но ничего — доделаем, дотянем, доведём, починим, залатаем, запаяем, залудим!»

Один думает, что фильм вытащит сама значительность темы. Другой рассчитывает на интерес к узбекской экзотике, грузинскому колориту или модным на Западе русским иконам. Третий нарочито возьмёт такое, чтобы получился на экране ребус, невнятица, ложная многозначительность. Ведь в последние годы это крик моды! Его картину не поймёт никто, но полтысячи восторженных кликуш станут вопить на всех перекрёстках о гениальности художника, о том, что он движет искусство вперёд, что только избранные души могут понять и оценить его «шедевр».

Мне кажется, что при выборе сценария для фильма может существовать только один «расчёт»: жгучее желание донести мысли, идеи, проблемы до людей, стремление увлечь зрителя судьбой тех героев, которых любишь ты, и передать ненависть к тем персонажам, которые отвратительны тебе, заразить верой в то, во что веришь ты сам, и достучаться в сердце каждого, чтобы человек стал добрее, великодушнее, щедрее или, наоборот, ожесточился бы против того, что омерзительно тебе…

Чтобы осуществить это желание, постановщику необходимы соратники, единомышленники.

Создание съёмочной группы очень важный момент. (Кстати, несущественных, не имеющих значения моментов не бывает во время производства фильма.) Ведь съёмка картины требует от постановщика полной отдачи сил, как физических, так и душевных. И надобно, чтобы рядом находились преданные, беззаветные, увлечённые люди. Крайне желательно, чтобы сотрудники твои оказались людьми с симпатичными характерами, интеллигентными и коммуникабельными. Ведь этому временному коллективу жить вместе не меньше года, и каждый день придётся общаться друг с другом по 12, а то и 14 часов. В условиях трудных экспедиций человеческие качества не менее важны, чем профессиональные. Впрочем, человеческие качества важны не только в экспедиции, а всегда и везде. Но главное, чем должны обладать соратники, — это талант.

Известный кинорежиссёр Иван Пырьев говорил мне, когда я только поступил на «Мосфильм» и ставил «Карнавальную ночь»: «Главное в искусстве режиссёра — окружить себя талантливыми людьми и заставить их работать на свой замысел».

Я согласен с этим. Только лучше, когда не надо заставлять, а когда люди сами рвутся к работе.

Я останавливаюсь так подробно на подборе съёмочного коллектива не случайно. Если писатель выражает себя словом, певец — голосом, танцор — телом, если художник рисует красками, а орудие скульптора — резец, то инструментом режиссёра являются люди. Он должен зарядить их своим видением, вложить в них свою трактовку и направить их таланты на достижение своей цели. Мне кажется, что фильм — это не монолог постановщика, а серия диалогов режиссёра с остальными авторами фильма. Очень неплохо, если замысел обогащается за счёт творческой индивидуальности артиста, оператора, художника, композитора, вообще любого члена съёмочной группы. Важно только, чтобы каждое оригинальное предложение лило воду на мельницу генерального замысла.

Режиссёр обязан быть общительным, контактным,

коммуникабельным. С одной стороны, надо обратить помощников в свою веру, но сделать это ненавязчиво и убедительно. Необходимо искренне, а не показно уважать своих единомышленников и, не стесняясь, менять решение, если у какого-либо участника съёмочной группы оно более талантливо, чем твоё. Авторитет художника нисколько не пострадает, а, наоборот, только выиграет, если он публично заявит, что вот эта находка, деталь, кадр придуманы не им, а его помощником. Если на съёмке ты, не зная, как снять данный объект, скрываешь это от своих сотрудников, пыжишься и напускаешь на себя туман и многозначительный вид — добра не будет. Лучше честно в этом признаться, и тогда тебе охотно помогут.

После «Берегись автомобиля!» И. Смоктуновский признался, что полностью поверил в меня тогда, когда я на какой-то съёмке пришёл в павильон и сказал:

— Ребята, делайте со мной что хотите, но я не знаю, как снимать этот эпизод. Давайте подумаем вместе!

Одно из главных качеств режиссёра — умение работать с людьми. Но режиссёр сможет увлечь, повести людей за собой только в том случае, если он талантлив, если он видит мир так, как никто из окружающих, если он — личность!..

Великое множество забот у режиссёра во время подготовки фильма. Поток общего постановочного замысла картины разбивается как бы на ручейки — начинается деятельность по профессиям. С каждым членом съёмочной группы надо рассмотреть весь объём его работы, поставить перед ним главную художественную задачу. Это требует от режиссёра, во-первых, досконального знания всех специальностей, участвующих в создании фильма. Ведь со своими соавторами надо беседовать осведомлённо, понимая тонкости их ремесла. Во-вторых, нужно привести узкие интересы каждого к общему знаменателю…

С оператором и художником режиссёр ищет зрительную сторону фильма, то есть его цветовое или тональное решение, определяет характер изображения каждого эпизода, выбирает места натурных съёмок, обдумывает стилистику, обстановку и планировку декораций.

Со звукооператором, композитором и музыкальным редактором обсуждается звуковой ряд кинокартины, намечаются места для введения музыки, обговаривается её характер и особенности оркестровки. Если в фильме будут песни, то композитору придётся их сочинить во время подготовительного периода — ведь на съёмках актёры их уже поют. Следовательно, песни надо разучить артистам, а звукооператору записать на пленку ещё до начала съёмок.

С первым помощником, так называемым вторым режиссёром, устанавливается весь реквизит фильма. Его будет разыскивать и добывать ассистент по реквизиту. Для исторических картин это наиболее важно и очень нелегко. Далее определяется состав и количество участников массовых съёмок. Ведь действие кинокартин происходит большей частью не в пустыне, а на улицах города, в учреждениях, театрах, на стадионах, в автобусах, на аэродромах. Массовка, как её называют профессионалы-кинематографисты, создаёт второй план действия, среду. Каждый из нас в жизни как бы погружён в толпу, в двигающийся человеческий поток, вместе с которым мы мчимся по утрам на службу, едим в столовых, стоим в магазинных очередях, гуляем в парках, сидим в театрах. Так и действующие лица кинокартины не могут быть вырваны из жизненного, реального контекста. Поэтому подбор участников массовых сцен должен отражать многообразие действительности — по возрасту, по типажу, по одежде. Работа со вторым планом — обязанность второго режиссёра, но все основные задачи ставятся перед ним постановщиком фильма.

Я не стану подробно рассказывать о работе режиссёра с директором картины, с гримёром, с дрессировщиком (если существуют сцены с животными), с военным консультантом (если в фильме принимают участие войска), с исполнителями трюков, с историческим консультантом (если сценарий рассказывает о прошлом), с педагогом или родителями (если снимаются дети), с наездниками, с пиротехниками и десятками других специалистов, с которыми приходится сталкиваться постановщику во время создания киноленты.

Перейду к одному из важнейших предметов режиссуры — поиску, выбору и назначению актёров на роли.

Актёры — единственные представители съёмочной группы, которых зритель знает в лицо. Все остальные кинематографисты остаются за кадром. Игра же артистов видна как на ладони. Они любят, страдают и умирают на глазах зрительного зала.

В отличие от театра, где к услугам постановщика всего 30–40 актёров труппы, в распоряжении кинорежиссёра весь актёрский «парк» страны. С одной стороны, такой простор облегчает поиск, потому что возможностей для выбора точной кандидатуры неизмеримо больше. Но, с другой стороны, это и развращает, потому что можно компенсировать собственные или сценарные недостатки за счёт даровитого лицедея. Кроме того, найти единственно нужного исполнителя среди десятков тысяч артистов так же трудно, как иголку на морском дне. Здесь обилие шансов, вероятностей зачастую оборачивается против режиссёра и его

ассистентов, занятых комплектованием актёрского ансамбля.

Актёры — самый тонкий и самый сильный, самый деликатный и самый могучий инструмент кинорежиссуры. От правильного, меткого и интересного выбора главных исполнителей зависит нередко удача или провал картины. Не стану распространяться о таких случаях, когда на плохо выписанную роль приглашают именитого актёра, чтобы он «дожал» её до приличного уровня. Кинозвезду в таких случаях соблазняют всякими материальными посулами, обещают «златые горы». Бывает, что артист проявит слабость духа и клюнет на приманку. Но потом, после выхода фильма на экран, когда «златые горы» уже растаяли, остаются только стыд, сожаление и несколько подпорченное имя. Это история ясная, хотя и печальная.

Подбор исполнителей оказывается удачным, по моему убеждению, в двух случаях. Первый: актёр или актриса идеально совпадают с образом, написанным драматургом. Из классических примеров — Борис Бабочкин в роли Чапаева, Борис Чирков в трилогии о Максиме, Фаина Раневская в фильме «Мечта». В последние годы Василий Шукшин в «Калине красной», а из моего опыта Андрей Мягков в «Иронии судьбы, или С лёгким паром!».

Случай второй: по первому взгляду актёр совершенно не соответствует литературному персонажу. Но режиссёр чувствует, что эта несочетаемость только кажущаяся. Он уверен, что при слиянии исполнителя и роли должен произойти определённый сдвиг, пробежать искра, возникнуть новое качество, когда обогатится роль и по-новому осветится дарование артиста.

Приглашение трагического Иннокентия Смоктуновского в комедийную ленту «Берегись автомобиля!» — это выбор актёра по принципу внутреннего несоответствия, но не с образом, а с жанром вещи. Обратные этому эксперименты можно вспомнить в картине «Когда деревья были большими», где Лев Кулиджанов на драматическую роль пригласил циркового клоуна Юрия Никулина, и в батальном полотне «Живые и мёртвые», где Александр Столпер снял сатирического Анатолия Папанова в роли Серпилина.

Я убеждён, что Иннокентий Смоктуновский придал фильму «Берегись автомобиля!» второе измерение, картина стала не только смешной, но и печальной, серьёзной. Из комедии, как предполагалось по сценарию, она превратилась в трагикомедию.

Такой парадоксальный выбор актёра на роль — штука обоюдоострая, может привести как к удаче, так и к поражению. Режиссёру здесь необходимы в первую очередь интуиция, такт и верное ощущение интонации будущего фильма.

Экстравагантным выбором артиста можно изменить не только жанр, но и смысл, идею сценария. Предположим, вы ставите детектив, где действуют мерзкий преступник и умный симпатичный следователь. Но оригинальности ради вы устраиваете своеобразный режиссёрский финт. На роль уголовника приглашаете Вячеслава Тихонова, артиста, заряженного до отказа положительным обаянием (кстати, встречается и отрицательное обаяние). А на роль следователя утверждаете актёра с неприятной внешностью, вызывающего резкую антипатию. И сердца зрителей сразу же будут отданы обворожительному правонарушителю. А когда следователь схватит привлекательного злодея, то в зале раздастся стон: все станут жалеть жертву и возмущаться отвратительным стражем закона. Таким образом, вы получите в фильме результат, прямо противоположный намерениям кинодраматурга. И этого вы добьётесь только одним способом — выбором актёра «наоборот».

Но это довольно редкий пример. Более часто встречается ситуация, когда артист, идеально соответствующий данной роли, или занят в другом фильме, или болен, или не хочет повторяться, потому что нечто похожее он уже играл прежде. И тогда режиссёр берёт исполнителя, который неточен, приблизителен. Фильм получается слабее, чем мог бы быть, главная мысль картины смазывается, выражается менее чётко. В результате — произведение проходное, которое не оставляет следа и быстро забывается. По-настоящему тут надо бы отказаться от постановки или «законсервировать» её до того времени, когда освободится идеальный исполнитель. Лучше не снять фильм, чем снять его, искажая замысел. Но это требует от режиссёра неслыханного мужества, такие случаи встречаются не часто. Я могу рассказать подобную историю из своей жизни. Честно говоря, единственную.

Несколько лет назад я начал работу над героической комедией «Сирано де Бержерак» по пьесе Эдмона Ростана. Проводились кинопробы. Я репетировал и снимал на плёнку талантливых актёров, но в глубине души у меня всё время возникало чувство, что я делаю очередную, тридцать восьмую или пятьдесят шестую по счёту экранизацию пьесы. И вдруг пришла в голову дерзкая мысль: «А что, если попробовать на роль ПОЭТА Сирано де Бержерака не артиста, а ПОЭТА Евгения Евтушенко?!» Идея быстро овладела всем съёмочным коллективом. Евтушенко тоже загорелся этим планом. Кинопроба получилась великолепной.

Евгений Александрович не артист-профессионал, но весь внутренний мир поэта был ему близок, понятен, и он перед кинокамерой не играл, не изображал, а просто-напросто жил. А

это — высшее проявление актёрского мастерства. Он прекрасно изъяснялся стихами, а весь его облик немного сутулого, усталого, но горящего внутренним пламенем человека был, конечно, более близок к подлинной, исторической фигуре Сирано де Бержерака, чем к условной, созданной воображением Ростана. Приглашение Евтушенко являлось, конечно, счастливой режиссёрской находкой. Сейчас, по прошествии времени, я могу говорить об этом довольно объективно.

С моей точки зрения, этот эксперимент мог бы оказаться довольно своеобразным, будил бы много мыслей у зрителя и уж не стал бы очередной, семьдесят третьей, экранизацией. Но тогдашнему руководству нашей студии не понравилось именно то, что привлекало меня.

Дирекция студии стала меня уговаривать, чтобы я отказался от участия поэта. «Он ведь непрофессиональный артист, — говорили мне, — и может привести фильм к провалу. Возьмите любого профессионального исполнителя и действуйте».

Но я упорно стоял на своём. Фильм «Сирано де Бержерак» не состоялся. Я очень сожалею об этом, но ничуть не раскаиваюсь, что поступил тогда решительно и непреклонно.

Сердцевина создания кинокартины — съёмочный период. Во время съёмок намерения режиссёра материализуются. Пока замысел в голове, на словах или на бумаге, произведения фактически не существует в природе. На съёмках замысел режиссёра превращается в кадры, зафиксированные на киноплёнку, превращается в объективную реальность. Из этих кадров впоследствии и будет смонтирован новый кинофильм.

Съёмка требует наибольшего напряжения сил от всех участников. Если сравнить создание фильма с военными действиями, то все предыдущие фазы — это разработка наступления, разведка, обманные манёвры, добывание резервов, накопление боезапасов, а съёмки — это бой, сражение, атака. Для режиссёра съёмочный период означает, что каждый день в течение нескольких месяцев нужно любой ценой осуществлять задуманное, сочинённое, чтобы оно стало явью. А это невероятно тяжёлый труд. Сам режиссёр не всегда находится в добротной форме. Вдруг у него заболел зуб, его обругали в газете, его мучает бессонница, у него захворал ребёнок или от него ушла жена, а он обязан ежедневно давать полезный метраж. И то, что снимается сегодня, остаётся на плёнке навсегда. Театральный режиссёр может завтра или на другом спектакле переделать сцену, поправить свою ошибку, а в кино это зачастую невозможно.

Каждая съёмка — это преодоление десятков предвиденных и

непредвиденных препятствий. Часто фильм создаётся не благодаря обстоятельствам, а вопреки им. Скажем, нужна пасмурная погода, а на небе вовсю полыхает солнце. Если это вредит трактовке данного эпизода, надо отменить съёмку. Но не снимать — это убыток, невыполнение плана, значит, группа и студия не получат премии. Снимать же или не снимать, решает, по сути дела, один человек — режиссёр. Представляете, какая сила воли требуется от этого человека, чтобы принять решение: не снимать! Ведь этим поступком постановщик противопоставляет свою волю интересам студии. Однако делает он это для того, чтобы фильм был хорошим, а не из-за каприза или самодурства. И это надо понимать. Каждый раз подобное решение стоит режиссёру большого нервного напряжения, ожесточённой борьбы с самим собой и своими товарищами по работе.

Предположим, для съёмки нужно тридцать танков, а пришло только семь. Администрация группы не смогла обеспечить столько танков, сколько нужно. Как поступить режиссёру? Ведь сцена строится именно на масштабе, нужно показать мощь атаки. Если в кадре будет мало танков, эпизод проиграет, атака будет не мощной, а жидкой, смысл сцены потеряется. Слабовольный человек махнёт рукой и не отменит съёмку. У него нет сил сопротивляться, его подпирают сроки, отставание от плана, боязнь дирекции студии, и он, понимая, что портит картину, снимает сцену с семью танками вместо тридцати. Такой поступок — типичный компромисс. Если он один в картине, это ещё полбеды. Плохой результат на экране появляется тогда, когда режиссёр совершает серию компромиссов. Но обычно первая сделка с совестью порождает вторую, вторая — третью, а далее сдача позиций нарастает, как снежный обвал. Если режиссёр при выборе сценария для постановки, то есть с самого начала, не был принципиален, он не сможет проявить твёрдости и в выборе актёра, настоять на своём в споре с администрацией, а на съёмочной площадке будет всё время покоряться обстоятельствам.

А в конечном итоге серый фильм и всеобщее мнение о бесталанности постановщика.

Значит, воля, упорство, умение добиться своего — одно из важнейших качеств кинорежиссёра.

Есть ещё ряд специфических особенностей в работе на съёмочной площадке. Писатель сочиняет в одиночестве в своём кабинете, так же пишет музыку композитор, художник тоже находится один на один с холстом. Кинорежиссёр же занимается творческим трудом на глазах у всех, среди людей — в самых

неподходящих условиях. Если снимают на улице, то, помимо ста или двухсот участников съёмки, вокруг толпятся тысячи любознательных ротозеев в надежде увидеть живого популярного актёра. Это страшно мешает работе. Упрашивания, уговоры и даже угрозы не помогают. Любовь к кинематографу сильнее. А в центре всего этого круговорота — режиссёр. Он должен в любую секунду дать ответ на любой вопрос своих помощников; вести съёмку, управлять ею; помнить и что надо снять и как; не забывать о монтаже кадров, и о стыке этого эпизода с последующим и предыдущим; держать в голове пульс всей сцены, чтобы ритм каждого кадра не выпадал из общего ритма; торопить окружающих, чтобы дать дневную норму выработки, и ещё миллион одновременных дел и обязанностей. Тут нужна максимальная сосредоточенность.

В этой суете, спешке режиссёру приходится выполнять тончайшую созидательную работу. Ведь именно он является камертоном, определяющим чистоту звучания каждого эпизода, каждого актёрского нюанса. Как легко погрязть в тысяче второстепенных мелочей, непропорционально уделять им внимание и, таким образом, упустить что-то важное. А ведь любая промашка может обернуться творческим браком, пересъёмкой или перерасходом сметы. Чтобы суметь противостоять всему этому вихрю случайностей и несообразностей, главе съёмочной группы очень важно находиться на площадке в здоровом состоянии, как душевном, так и физическом. Вообще, лошадиное здоровье — непременное условие этой профессии.

А если возникает пересъёмка? Ведь это ЧП для группы и для студии. Если требуется переснять эпизод по рекомендации художественного совета, это ещё не самое страшное, здесь у режиссёра-бракодела есть возможность стать в позу непонятого гения и переиначить сцену, вроде бы делая одолжение руководству. Тут даже можно вызвать к себе сочувствие. Но если ты сам понял, что ошибся, если ты сам настаиваешь на пересъёмке, то каждый раз совершаешь своеобразный психологический подвиг, публично расписываясь в том, что ты бездарь и неумёха. И, приходя на съёмочную площадку, невольно прячешь глаза от окружающих, которые ни в чём не виноваты и должны второй раз снимать то же самое исключительно потому, что ты напортачил. Но ради качества картины приходится преодолевать стыд и идти на это унижение, далеко не единственное в нашей профессии.

Съёмки обрушиваются на постановщика каждый день без передыха, не давая ему возможности прийти в себя, осмыслить снятое, сделать выводы из ошибок, скорректировать предстоящие

эпизоды. В съёмочный период режиссёр работает ежедневно по 14–16 часов. 10–11 часов занимает сама съёмка, а кроме того, нужно проверить, как идёт подготовка следующего объекта, посмотреть новый материал, только что вышедший из лаборатории, отобрать дубли, составить раскадровку на завтра и ещё успеть совершить тысячу непредвиденных дел.

Поэтому, когда срывается съёмка из-за болезни артиста или потому, что не готовы декорации, постановщик, как правило, негодует или огорчается вместе со всеми, но в глубине души он доволен этой короткой передышкой. Он употребит её не на отдых, а на дело. Он поедет, чтобы наметить другое место натурной съёмки, так как выбранное вначале кажется ему сейчас невыразительным; порепетирует новую сцену с актёрами; вместе с монтажёром проведёт черновую сборку снятого материала и подумает!

Ведь думать — главное занятие режиссёра, а во время съёмок этим заниматься просто некогда. Я не раз слышал укоризненные реплики директоров картин о своих режиссёрах:

— Только посмотрите, мой-то сидит в павильоне и думает! Надо же!

Конечно, обмозговать всё хорошо бы до съёмки, но этот слишком живой съёмочный процесс ежесекундно преподносит сюрпризы, и всего поголовно предугадать, как правило, невозможно. А если режиссёр думает, да ещё умеет это делать, так директор должен не огорчаться, а радоваться. Это ведь прекрасно! Это первый залог того, что фильм получится интересным…

К монтажу, к сборке фильма режиссёр приходит, как водится, вымотанным до предела, но работа над фильмом ещё далеко не завершена. В этот момент кинокартина состоит из множества отдельных кусочков — кадров. Из этих кадров режиссёр вместе с монтажёром должен выстроить, сложить, склеить единый, связный рассказ о событиях, изложенных в своё время автором сценария. Количество кадров в обычной односерийной ленте около четырёхсот. Но бывает и больше. Если же снимается динамический фильм, насыщенный погонями и трюками, или же в картине много батальных сцен, то число кадров может достигнуть и тысячи. Например, в «Необыкновенных приключениях итальянцев в России» более девятисот склеек. Склейкой кинематографисты называют стык двух кадров, потому что технологически отдельные куски плёнки соединяются между собой ацетоном или просто-напросто «липучкой».

Так вот, перед создателем фильма огромное количество

кадров. И начинается деятельность, противоположная той, которая протекала в подготовительном периоде. Тогда режиссёр членил картину, разбивал её сначала на эпизоды, а потом на кадры. Теперь же он должен собрать всё воедино. Это немного напоминает игру в кубики или же детский конструктор, где из отдельных деталей можно соорудить дом, автомобиль или паровоз. Конечно, наличие сценария, а если ещё существовал и режиссёрский замысел, облегчает задачу, что именно конструировать. Чем крепче выстроен сценарий, чем отчётливей трактовка режиссёра, тем яснее и легче процесс монтажа фильма. Конечно, самая первая сборка осуществляется мысленно ещё во время съёмок. Каждый раз, составляя съёмочный план эпизода, режиссёр заботится и о монтаже. Он решает, сколько кадров требуется для данной сцены. Он размышляет, как, в какой последовательности будут чередоваться кадры в готовой картине, представляет себе стыковку эпизодов между собой. К монтажу, кстати, очень применим принцип, свойственный профессии скульптора: «Надо отсечь от материала всё лишнее, и тогда получится статуя…»

Самое трудное и мучительное для режиссёра — умение отказываться отснятых кадров и эпизодов. Ведь каждый кадр, каждый эпизод выношен, буквально вынянчен, а съёмка их стоила неимоверных усилий, огромных нервных затрат, чудовищного душевного напряжения, да и деньги большие израсходованы. И вдруг выясняется, что сцена, которой ты гордился, тормозит движение всей картины. Или обнаруживается, что восхитительно снятый оператором пейзаж разрушает строгий и суровый рисунок эпизода; или же понимаешь, что в панораме, каких ещё не бывало на мировом экране и на которую было потрачено пять съёмочных дней и вся твоя фантазия, не угадан ритм, она тягуча и разжёвывает то, что уже давно ясно зрителю. Что же делать? Выбросить? Но в это вложено столько мучений, и сами по себе сцены, кадр или панорама замечательны, отлично сыграны, прекрасно сняты, в общем, безукоризненны. У них только один недостаток — в контексте они лишние, они мешают фильму. Да, но в каждом из этих кадров, уговариваешь ты себя, есть что-то такое, что обогащает характер героя, углубляет идею фильма, свидетельствует о твоих формальных находках. Но тем не менее зрительское восприятие в этом месте ослабляется, зал перестаёт воспринимать эти прелести, потому что утеряно чувство меры. И вот тут нужно найти в себе мужество и принести в жертву даже хорошие куски картины, чтобы она выиграла в целом. К сожалению, на это способны немногие. Любовь к своему детищу часто слепа. Если бы снятое можно было отложить, а потом не

спеша вернуться к нему — пороки увиделись бы зорче и явственней. Прозрение наступает, но поздно! Фильм затянутый, перегруженный, дурно смонтированный уже гуляет по экранам, вызывая неудовольствие зрителей. Против этой родительской любви есть только один рецепт — приучить себя смотреть на свой материал так, будто он снят твоим злейшим врагом. Тогда немедленно перестаёшь его жалеть и беспощадно выбрасываешь ненужное вон.

Наконец фильм готов. Его надо напечатать на одной плёнке, то есть совместить на единой целлулоидной ленте изображение и звук. Но это в основном операторские хлопоты. У режиссёра осталась одна фаза, последняя: сдать фильм! Пожелаем ему успеха! Это ведь тоже нелёгкий труд. Он требует от постановщика большого такта и терпения; способности трезво отнестись к своему творению и, откликнувшись на умную и благожелательную критику, найти в себе силы переделать то, что не удалось; умения сдерживать свои чувства, не хлопать дверьми и не выражаться даже тогда, когда слышишь безапелляционное, не слишком компетентное суждение; идти на малые потери, чтобы не лишиться существенного; использовать критические замечания так, чтобы обернуть их на пользу картине; с достоинством выдержать разнос, даже если он несправедлив. И самое важное — у него должно хватить силы воли, характера и мужества отказаться от поправок, уродующих фильм.

И хотя я не раскрыл и сотой доли того, что выпадает на режиссёрские плечи, надеюсь, читатель поймёт, почему в начале книги я рассказал притчу о сером попугае, в чём смысл и назначение профессии режиссёра, каковы её обязанности и заботы. Мне думается, что когда говорят: «Это фильм Григория Козинцева» или «Акира Куросава в своей картине…», то говорят правильно. Потому что режиссёр — автор фильма!

Немного биографии

Читать я научился, когда мне исполнилось три года. Помню, как, разложив на полу газеты и лёжа на них, я бормотал газетные заголовки, не понимая их смысла. Меня интересовало само чудо — как из букв составляются слова. Для того чтобы оторвать меня от книжки, нужно было окликнуть несколько раз громко. Тогда я возвращался из другого, волшебного мира, из мира Жюля Верна, Майн Рида или Александра Дюма, чтобы выяснить, зачем меня побеспокоили.

В восьмом классе я уже не сомневался: самая лучшая профессия на земле — писатель! Для меня не существовало занятия прекраснее, чем чтение книг. Хотелось стать писателем и доставлять такое же удовольствие другим.

Писатель должен знать жизнь — это я усвоил крепко. А я её совершенно не знал. Моё тогдашнее бытиё не представляло интереса — так я считал в то время. Длиннющие многочасовые очереди за иждивенческой нормой чёрного хлеба по карточкам; трудный быт эвакуации; прозябание в холодном бараке, где приходилось растапливать печку кусками резиновых шин, брошенных на свалке; охота на гигантских, полуметровых крыс, шнырявших по бараку; умение готовить не только уроки, но и обед почти что из ничего; присмотр за двухлетним братишкой — всё это было буднями, прозой. Уж если писать, то о сильных характерах, экзотических странах, о необыкновенных приключениях, больших страстях, думал я тогда.

Я пришёл к выводу, что, прежде чем освоить писательское дело, я должен выбрать себе такую профессию, которая дала бы мне возможность познать жизнь. А потом уже я создам произведения об увиденном, испытанном, пережитом.

В то время моей любимой книжкой был «Мартин Иден» Джека Лондона. Её герой, моряк Мартин Иден, объездивший полмира, повидавший и перенёсший многое, становится писателем. В этом образе я нашёл для себя пример, которому намеревался следовать. Сначала я утолю свою жажду путешествий, увижу новые земли и их жителей, а потом опишу это в своих сочинениях. Вопрос был для меня ясен и прост: надо поскорее кончать школу, поступать в мореходное училище и, подобно Мартину Идену, бороздить океаны, насыщаться жизненными впечатлениями. Типичные взгляды юного романтика.

Чтобы не тратить целый год на опостылевшую учёбу, я решил по возвращении из эвакуации в Москву сдать экзамены за

десятый класс экстерном. Условия были таковы: надо выдержать одиннадцать экзаменов. На каждый из них «отпускался» один день подготовки. Человек, схлопотавший двойку по какому-либо предмету, выбывал из этих «соревнований» навсегда и к дальнейшим испытаниям не допускался.

Я отважился рискнуть. Очевидно, в моём характере уже тогда гнездились кое-какие авантюристические наклонности.

Каждый день рано утром я открывал учебник и садился его читать. Естественно, впервые, потому что до этого момента я его в глаза не видывал! Ведь в десятом классе я не учился вовсе и ничего ни по одному предмету не знал. Я проглатывал учебник за день и назавтра отправлялся сдавать.

Поначалу дела двигались недурно. С литературой у меня сызмальства сложились неплохие отношения. Сочинение, устный русский язык и литература прошли легко, в табеле красовались три пятёрки. Дальше следовал иностранный язык, с которым я тоже более или менее справился, заработав твёрдую четвёрку; к географии — без неё моряку невозможно — я относился с особой симпатией.

Очень я страшился физики. Ведь мои школьные годы пришлись на военное время. Учителями физики обычно работали мужчины, а они все воевали. Физику в школе у нас просто не изучали, этого предмета как бы не существовало. Вместо отметки в ежегодных табелях против графы «Физика» был прочерк. Так что с этой наукой я был совершенно незнаком и не сомневался, что непременно завалюсь.

В физическом кабинете, где мне предстояло опозориться, стояли какие-то загадочные приборы, на которые я тупо взирал, ничего не понимая. Я вытащил билет и сел готовиться к экзамену.

Первые два вопроса в билете были теоретические, а третий — задача. Я в то время обладал довольно свежими мозгами и хорошей зрительной памятью. Накануне я как раз успел прочитать учебник физики. Не понял я в нём, правда, ничего. И тут от большого волнения благодаря колоссальному напряжению воли я заставил себя вспомнить те страницы, на которых рассказывалось о первых двух пунктах экзаменационного билета. Перед глазами как бы всплыли эти страницы, и я слово в слово по памяти записал на бумажку то, что вчера видел в учебнике. На задачу же я уставился как баран на новые ворота и оставил её в покое. Я даже не понимал, с какого бока к ней можно подойти.

Наконец, педагоги — это были инвалиды, вернувшиеся с войны, — вызвали меня к доске. На первые два вопроса я отбарабанил наизусть весь текст учебника. Учителя остались довольны: «Спасибо, садитесь. Отлично». Это была просто-

напросто ирония судьбы. Ведь стоило им подобраться к задаче, я тут же оказался бы разоблачён в своём невежестве, и тогда мне пришлось бы ещё целый год корпеть в десятом классе.

Так благодаря счастливой случайности я преодолел один из самых сложных для меня рубежей.

С каждым днём перепрыгивать через экзаменационные барьеры становилось всё трудней и трудней — сказывалась усталость. Напряжение для неокрепших мозгов было непосильным.

И вот наступил последний, одиннадцатый, экзамен по химии. Химия десятого класса — органическая и совершенно непохожа на неорганическую химию, которую я смутно помнил по девятому классу. Вытащив билет, я посмотрел на него как на китайскую грамоту. Вышел к доске «и не сказал ни единого слова», буквально не открыл рта. Педагоги растерялись: в лежавшем перед ними табеле только хорошие и отличные отметки! Срезать ученика на последнем испытании было, конечно, слишком кровожадно.

В общем, учителя пожалели меня. Они нарушили свой педагогический долг и поставили мне по химии тройку. За это я им по сию пору признателен.

Таким образом, я сделался владельцем аттестата об окончании десятилетки. Из 60 человек, которые пустились в это рискованное приключение, до финиша добрались восемь. Благодаря человеколюбию педагогов я оказался одним из немногих счастливчиков.

Теперь можно было подавать документы в мореходку. Я послал в Одессу письмо-заявление с просьбой допустить меня к приёмным испытаниям и стал ждать ответа. Шёл сорок четвёртый военный год. Почта работала плохо. Время летело, а ответ не приходил.

Если в ближайшие дни не прибудет конверт из Одессы, то у меня пропадёт год, который я выиграл лихой сдачей экзаменов за десятый класс. И я стал размышлять: «Может быть, пока, временно, стоит поучиться в каком-нибудь другом институте?»

И однажды, помню это как сейчас, я встретил на улице одного из тех восьми избранников, который тоже завоевал аттестат об окончании десятилетки. Я его спросил:

— Куда ты поступаешь?

Он сказал:

— Во ВГИК.

— А что это такое? — поинтересовался я.

Он ответил:

— Институт кинематографии.

— А-а-а?! — Я был несколько обескуражен, потому что никогда в жизни не слышал о существовании подобного института. — И на какой же факультет? — продолжал я допрос.

Он объяснил:

— На экономический. Я буду организатором производства.

— Кем? Кем?

Он предложил:

— Я еду сейчас в институт. Хочешь, поедем со мной, ты там всё сам посмотришь.

Сказано — сделано. Мы сели в трамвай и поехали во ВГИК. Там я ознакомился с программой вступительных экзаменов. Чтобы попасть на операторский факультет, надо было уметь фотографировать и представить свои снимки. Я никогда не имел фотоаппарата и фотографией не занимался. Ясно, что оператором мне не быть!

Поступающие на художественный факультет волокли увесистые папки с собственными работами: графикой, живописью, рисунками. Об этом вообще не могло быть речи. Я в жизни не нарисовал ничего!

На актёрском абитуриенту необходимо читать стихи, басню, отрывок из прозы, играть этюды на заданные темы. Я сроду не участвовал в самодеятельности и в глубине души подозревал, что как артист бездарен. Следовательно, и актёрская будущность для меня отпадала.

И наконец, режиссёрский! Здесь как будто бы ничего конкретно уметь не нужно было: ни фотографировать, ни рисовать, ни играть. Требовалось, правда, предъявить литературные труды. А они как раз имелись! Я, как подавляющее большинство юношей, писал стихи. И я понял — надо подаваться, конечно, на режиссёрский факультет. Годик перебьюсь, за это время сумею списаться как следует с Одессой, выясню условия приёма и на будущий год поступлю в мореходное училище.

Мгновенно всё решив, я поехал домой, взял свои документы, аттестат, тетрадочку стихов и отвёз в приёмную комиссию ВГИКа.

После подачи документов я выяснил, что выбрал факультет, где толпилось двадцать пять претендентов на одно место. Двадцать пять! И сейчас и тогда такой конкурс считался очень внушительным, просто огромным.

Надо признаться, что к кино я не питал тогда никаких тёплых чувств, фильмов видел мало, предпочитал посещать театры. Моё кинематографическое невежество было поистине катастрофическим.

Первый вступительный экзамен — рецензия на фильм, название которого мы должны узнать только в просмотровом

зале. Так что подготовиться заранее не представлялось возможным. Фильмом оказался «Депутат Балтики» режиссёров Александра Зархи и Иосифа Хейфица. Фильм мне понравился чрезвычайно. Но в рецензии, написанной по школьным стандартам, я толком не смог объяснить, что же именно произвело на меня впечатление.

Поставили мне за эту работу тройку.

Второй экзамен назывался загадочно: «Письменная работа». Мы явились в институт, нас загнали в аудиторию и заперли. На каждом столе лежал распечатанный на машинке рассказ А. Чехова «Жалобная книга». Этот маленький рассказ состоит из записей, оставленных проезжающими пассажирами в вокзальной жалобной книге: «Подъезжая к сией станцыи и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа. И. Ярмонкин…» «Жандармиха ездила вчера с буфетчиком Костькой за реку. Желаем всего лучшего. Не унывай, жандарм!..» «Прошу в жалобной книге не писать посторонних вещей. За начальника станции Иванов 7-й…» «Хоть ты и седьмой, а дурак…» и т. д. Задание заключалось в следующем: на свой вкус выбрать три любые записи и охарактеризовать людей, которые их оставили. Короче говоря, требовалось создать три литературных портрета.

Я умел писать стихи «под Маяковского», «под Есенина», «под Надсона», улавливая литературную манеру того или иного поэта. Я понял, что сейчас мне надо сочинить рассказы «под Чехова». Я сообразил также, что хорошо, если эти три новеллы будут разными по форме. Одну новеллу я записал в виде письма, другую как отрывок из дневника, а третью как рассказ от автора. Я постарался максимально соблюсти чеховскую интонацию, чеховскую манеру письма, чеховский язык. Очевидно, мне это в какой-то степени удалось: я получил пятёрку.

Теперь предстояла главная экзекуция — собеседование! Про этот экзамен в институте ходили легенды. На коллоквиуме могли задать вопрос о чём угодно, про кого угодно, как угодно. Могли заставить сыграть актёрский этюд на любую тему, попросить спеть, станцевать, походить на руках… Пытка для каждого выдумывалась индивидуально.

Основная задача приёмной комиссии — поставить абитуриента в безвыходное положение и посмотреть, как он будет выпутываться.

Для собеседования необходимо было также приготовить отрывок прозы, стихотворение, басню и прочесть их с художественным, артистическим мастерством.

Проникнутый фатальным настроением, не ждущий ничего хорошего, я понуро вошёл в зал, где сидели мучители,

изображающие приёмную комиссию. Кроме того, меня угнетало одно обстоятельство. На мне был надет единственный мой пиджак с большими заплатами на локтях. Мне ужасно хотелось скрыть от комиссии свою бедность. (Это сейчас не стыдятся заплат и даже, наоборот, выставляют их напоказ, гордятся ими.) Я же тогда старался как-то скрутить рукава и подогнуть локти, чтобы было незаметно.

Первый вопрос мне задали довольно абстрактный:

— Скажите, что вы читали?

Я как-то растерялся, оробел и, наверное, поэтому ответил нахально:

— Ну, Пушкина, Лермонтова, и вообще я для своего возраста читал много!

В комиссии почему-то засмеялись. Потом меня спросили, помню ли я картину Репина «Не ждали». Репин был одним из немногих художников, которых я в то время знал. И я ответил с гордостью, что да, помню.

— А сколько человек на ней изображено?

Я начал вспоминать, и сказал — шесть. Теперь я понимаю — таким способом проверяли мою зрительную память. И ошибся. Оказывается, там нарисовано семь человек. Об одной фигуре, выглядывающей из-за двери, я забыл.

Затем мне проиграли музыкальную пьесу и поинтересовались, какие зрительные образы возникают у меня, когда я слушаю эту музыку. Честно говоря, у меня не возникало никаких образов. Но я понимал, что, если отвечу правду, они сразу же «усекут», что я совершенно немузыкален, а это надо скрыть. Поскольку музыка была громкая, я сообщил комиссии что-то очень банальное: море, буря, корабль, лишённый управления, несётся по воле волн и т. д.

Мой ответ, видимо, пришёлся не по вкусу, и набиравший курс Г. М. Козинцев, предчувствуя, что со мной придётся расстаться, решил дать мне ещё одну, последнюю попытку.

— Ну хорошо, — сказал он усталым голосом, — сочините нам, пожалуйста, рассказ, кончающийся вопросом «Который час?».

Воцарилась зловещая пауза. В тишине раздавался усиленный скрип мозгов абитуриента. Я понимал, что время идёт, я произвожу невыгодное впечатление. Пытаясь как-то оттянуть развязку, я спросил:

— Не обязательно смешное?

Мне сказали:

— Пожалуйста, что хотите.

И я принялся сочинять, ещё не зная, чем кончу. Я представил

себе лестницу, где жил на пятом этаже в старом доме, и начал:

— «Вот по обшарпанной лестнице на пятый этаж бредёт усталый почтальон. Лифт не работает — война. Почтальон поднимается. Он запыхался. Он уже немолод. Он позвонил в дверь. Из квартиры вышел старик. Почтальон вручил ему письмо. Старик посмотрел на конверт: на обратном адресе значилась полевая почта воинской части, где воевал его сын. Но адрес был написан чужой рукой. Старик взял письмо и вернулся в комнату. В комнате сидела старуха. Он сказал:

«Письмо пришло!»

Старик раскрыл конверт и прочитал, что их сын погиб смертью героя. Старик выронил из рук листок бумаги и спросил:

«Который час?»»

…Потом мне задавали ещё какие-то каверзные вопросы. Экзекуторы, то есть, простите, экзаменаторы, нападали, я отбивался как мог, с ужасом ожидая, что меня попросят исполнить актёрский этюд или прочитать стихи. Но, по счастью, всё обошлось. Очевидно, я им надоел, и они сказали: «Ну ладно, вы свободны». Меня отпустили, влепив за собеседование тройку.

Это была победа, потому что меня приняли. Правда, приняли условно. «Условно» означало следующее: меня берут как бы на испытательный срок. Если я окончу первый семестр с хорошими результатами, то останусь учиться. Если же получу плохие отметки по специальности, то меня в середине зимы вышвырнут на улицу.

Институт меня принял условно, да и я в него тоже поступил весьма условно. Любви друг к другу мы не питали: ни я к институту, ни институт ко мне.

Итак, прошло всего два месяца, и ученик девятого класса благодаря цепи счастливых случайностей превратился в студента первого курса Института кинематографии. Мне не исполнилось ещё и семнадцати лет. И, говоря откровенно, я совершенно не был подготовлен к учёбе во ВГИКе.

Я оказался самым молодым на курсе. Меня окружали люди, мечтавшие о кинорежиссуре с давних пор. По сравнению с ними я чувствовал себя абсолютным профаном — ведь я не ведал про кино ровным счётом ничего.

Наш курс набирал и вёл Григорий Михайлович Козинцев, уже тогда бывший классиком советской кинематографии. Его творчество мы изучали по истории кино. Он был одним из авторов знаменитой «Трилогии о Максиме», одним из создателей ФЭКСов (Фабрики эксцентрического актёра). Фильмы ФЭКСов гремели ещё в 20-е годы. Козинцев, знаменитый шекспировед, театральный и кинематографический режиссёр, маститый

педагог, казался нам человеком почтенного возраста. И только потом мы поняли, что в то время ему было всего-навсего тридцать девять лет.

Козинцев преподавал довольно своеобразно. Во-первых, он жил в Ленинграде, а ВГИК, как известно, находится в Москве. Во-вторых, он снимал картины и был занят. Но иногда, примерно два-три раза в учебный год, он находил несколько дней для нас и приезжал в институт. В эти дни курс освобождали от всех других лекций и семинаров, и мы занимались только режиссурой.

На самом первом занятии Григорий Михайлович огласил свою программу:

— Я попытаюсь учить вас думать. А если вам удастся этому научиться, то до всего остального вы доберётесь сами, своим собственным умом.

Этим заявлением Григорий Михайлович взвалил на себя бесконечно сложную, я бы сказал, непосильную задачу.

Уезжая в Ленинград, мастер оставлял нам задания по режиссуре, а когда возвращался, мы показывали ему то, что «натворили». Всесторонне образованный и остроумный, Григорий Михайлович в своих оценках был точен, всегда ухватывал суть недостатка студенческой работы и буквально двумя-тремя словами делал из учеников «отбивную котлету».

Когда я поставил «Ванина Ванини» по Стендалю и у меня на сцене два артиста рвали страсти в клочья, Козинцев сказал кратко и язвительно:

— Из жизни графов и князьёв!

Помню одно из первых заданий. Мы знакомились с жизненным материалом и писали документальные очерки — кто о пожарной команде, кто о заводе, кто о морге, кто о больнице. Я выбрал скорую медицинскую помощь. На основе собранных фактов каждый из нас написал новеллу. Я сочинил сюжет, который очень меня увлекал. (Не надо забывать, что молодой автор писал эту историю в начале 1945 года, и скудный военный быт проник в ткань повествования.) Вот он:

«…Молодой танцор наконец получает главную роль в балетном спектакле. Он долго репетирует и на премьере пользуется бешеным успехом: цветы, овации, много раз вызывают, публика неистовствует. А в это время где-то в каморке, под крышей старого дома, больная мать, которая не смогла быть в театре, ждёт сына к ужину, приготовленному по случаю премьеры. Здесь же на столе (почему на столе?) лежат купленные на рынке у спекулянтов новые полуботинки — подарок в честь премьеры сына.

И вот танцор, раскланявшись и переодевшись в плохонький

костюмчик и пальтишко, заспешил домой. По дороге он так торопился, что попал под трамвай, и ему отрезало обе ноги. А дома на столе его ждали новые полуботинки…»

Всё это было написано абсолютно серьёзно, без тени пародии. Мне казалось, что, слушая мой рассказ, все сокурсники зарыдают от сочувствия бедному и несчастному танцору. Я искренне удивился, когда этого не произошло.

Очевидно, и другие мои сочинения не приводили Козинцева в восторг. Терпение его иссякло, и в конце второго года обучения он мне сказал:

— Знаете, дорогой Элик, нам всё-таки придётся с вами расстаться. Мы вас отчисляем из института. Вы слишком молоды.

Я был в отчаянии.

— Когда вы меня принимали, — напомнил я, — я был на два года моложе. Вы могли бы это заметить тогда.

Козинцев озадаченно почесал затылок.

— Тоже верно, — согласился он. — Что ж поделаешь! Чёрт с вами, учитесь!

Нетрудно догадаться, что к этому времени я совершенно забыл о том, что когда-то мечтал стать моряком, и мне до смерти хотелось закончить институт кинематографии…

После окончания института все мы, ученики Григория Михайловича, продолжали поддерживать с Козинцевым тёплые, сердечные отношения. Он всегда оставался для нас учителем. Он следил за нашими судьбами, писал нам письма, где разбирал достоинства и недостатки созданных нами лент. Мы всегда знали, что в Ленинграде живёт строгий, но добрый судья наших произведений.

И когда в мае 1973 года Григорий Михайлович скончался, каждому из нас показалось, что какая-то «отцовская нить», связывающая нас с собственной молодостью, оборвалась. Несмотря на то, что все мы уже немолоды, у каждого из нас возникло ощущение сиротства…

Институт кинематографии помещался тогда (да и сейчас) за площадью перед Выставкой достижений народного хозяйства. Для Москвы в то время это была далёкая окраина, захолустье. Зимой там не убирали снег. Это никому не приходило в голову, как сейчас не приходит в голову убирать снег в тундре.

Зимой, ранним утром, на небе ещё сияли звёзды, а по полю гуськом, след в след, брели по снежной целине плохо одетые и плохо накормленные студенты — туда, где за горизонтом, на самом краю поля, стояло одинокое здание института.

Во время занятий раздевалка пустовала, в ней не висели пальто: в аудиториях, в полукруглых коридорах стоял адский

холод. Будущие кумиры и кумирши нынешнего зрителя всё время хотели есть и хотели согреться. Все набивались в просмотровый зал, где на потолке и по стенам проступал иней. Студенты сидели в пальто, в ватниках, в армейских шинелях, закутанные в мамины платки, и смотрели американские и английские кинобоевики из жизни Генрихов и Людовиков, королей и королев. На экране перед нами разворачивались сказочные пиры, попойки, изящные королевские балы и забавы. Глотая слюни, прижимаясь друг к другу, мы смотрели как зачарованные на экран.

…Осенью сорок шестого года на четвёртый этаж с трудом поднялся и, задыхаясь, вошёл в аудиторию очень старый, как нам казалось тогда, человек. (Через два года, когда его не стало, мы изумились, узнав, что он умер всего-навсего пятидесяти лет от роду.) Это был Эйзенштейн. Тот самый Сергей Эйзенштейн, живой классик, чьё имя уже овевала легенда. Он пришёл читать нам теорию режиссуры.

С Эйзенштейном у нас сразу же установились добрые отношения. В нём не чувствовалось никакого превосходства, никакой фанаберии. Он не пытался подавлять эрудицией, кстати, поистине колоссальной. Этот всемирно известный человек оказался настолько прост, что чувствовал себя среди нас, мальчишек и девчонок, как среди сверстников, как среди своих единомышленников. Несмотря на больное сердце, Сергей Михайлович был необычайно подвижен и лёгок. Это был весёлый жизнерадостный человек. И никто не испытывал ни священного трепета, ни неловкости, ни смущения. Его очень любили и встреч с ним ждали.

Иногда занятия по режиссуре мы проводили на квартире Сергея Михайловича. Эйзенштейн любил, когда студенты приходили к нему домой. В его маленькой трёхкомнатной квартире на Потылихе, казалось, не осталось ни одного квадратного сантиметра, не заполненного книгами. Книжные полки — во всех комнатах, в коридоре, в ванной, даже в туалете. Заработанные деньги он тратил на пополнение своей уникальной библиотеки.

Целую стену в кабинете занимали тома с дарственными надписями зарубежных авторов. И Чаплин, и Синклер, и Драйзер, и Джойс, и Цвейг — все считали для себя честью подарить свой труд великому режиссёру.

Я много раз бывал у него дома и совершал с помощью редкостных книг увлекательные экскурсии — и в эпоху Возрождения, и во французский импрессионизм, и в древнегреческое искусство. Именно Эйзенштейн научил меня понимать красоту живописи и привил любовь к ней.

Благодаря Сергею Михайловичу я пристрастился к собиранию книг. Это были, конечно, в буквальном смысле попытки с негодными средствами. Кроме стипендии, я ничего на книги потратить не мог. Но тем не менее Сергей Михайлович таскал меня по букинистическим магазинам, знакомил с букинистами, открывал передо мной мир старых книг, древних изданий, мир удивительный и интересный.

Эйзенштейн, понимая, что втравил меня в дорогостоящую затею, совершал поступки, которые знающим его людям покажутся неслыханными: он мне дарил книги. Для Сергея Михайловича добровольно расстаться с книгой было равносильно подвигу. До сих пор у меня хранятся монографии о Тулуз-Лотреке, о Домье, о Дега с его дарственными надписями. Но больше всего я ценю сценарий «Ивана Грозного». Он преподнёс мне его в 1947 году, в ноябре месяце, и сделал такую надпись: «Какой год! 800 лет Москвы, 30 лет революции и 20 лет Эльдару!»

Между тем моя учёба двигалась по-прежнему неважно. Летом 1947 года все студенты нашей мастерской работали в Ленинграде у Козинцева, который снимал биографический фильм «Пирогов» о знаменитом хирурге. Мы были практикантами и выполняли в съёмочной группе самые разные обязанности. Первое же задание — раздобыть обезьянку для эпизода с шарманщиком — я с блеском провалил. После этого я не справился с рядом других поручений — не смог достать ещё какие-то аксессуары, нужные для съёмки. В наказание меня не допустили к работе с массовкой, со вторым планом, которую в виде поощрения доверили моим расторопным товарищам.

В кино и по сей день существует заблуждение, что ассистент, способный достать из-под земли всё необходимое, проявит себя и хорошим режиссёром, словно он сумеет извлечь из-под земли даже талант. Мне кажется, умение раздобывать, выцарапывать — необходимые качества другой профессии — администратора.

Наконец настало время, когда на третьем курсе нам дали возможность испортить какое-то количество плёнки. Я решил экранизировать юмористический рассказ Карела Чапека «Покушение на убийство».

Суть рассказа, напомню, в следующем: пожилой советник, благополучный человек, сидит вечером дома у окна. Вдруг раздаются выстрелы. Пули с улицы впиваются в дверь рядом, буквально в двух сантиметрах от его головы. Советник вызывает по телефону полицейского инспектора. Налицо покушение на убийство. Инспектор задаёт вопрос: кто же мог это сделать? Нет ли у советника врагов, людей, которым он причинил какое-нибудь зло? Советник вспоминает свою жизнь, и выясняется, что

он, казалось бы, безобидный человек, принёс много бед разным людям.

На роль советника требовался актёр солидной комплекции и в возрасте. Всех своих сверстников, учившихся на актёрском факультете, я отмёл. Сергей Бондарчук казался мне немножко мрачноватым, я опасался, что в нём не хватит юмора. Сергей Гурзо был озорным мальчишкой. Вячеслав Тихонов — слишком красив. Выбор пал на моего приятеля, студента текстильного института. О его актёрских способностях я не имел представления, но, наголо остриженный и толстый, он очень подходил внешне. Усы, которые украшали моего приятеля, по-моему, достаточно его старили. Я решил, что вот этот смешной толстяк и годится на главную роль.

Я надел на него пижаму и долго хохотал, прежде чем начать съёмку. Студент-текстильщик играл с большим подъёмом.

Когда слышались выстрелы, он ложился на пол и полз через всю декорацию, не щадя пижамы, к телефону, чтобы вызвать полицейского инспектора. При этом мой знакомый старательно пыхтел. Можно было подумать, что рвать текстиль — его самое любимое занятие.

Во время просмотра моей первой комедии почему-то никто не смеялся. Козинцев спросил:

— Этот человек, который играет главную роль, он что, артист?

— Нет, — разъяснил я. — Это студент текстильного института.

Козинцев вздохнул:

— Ну, понятно, почему у нас так туго с мануфактурой!

После этого последовала блистательная лекция Григория Михайловича о том, что художник должен воспитывать в себе чувство стыда. Я многое понял тогда и, в частности, то, что нельзя смешить любыми средствами, что вообще не все средства воздействия хороши, что художник должен быть очень разборчивым. И ещё один вывод я сделал тогда: я никогда больше не буду снимать комедию! И со спокойным сердцем и лёгкой душой отвернулся от своего призвания.

В те годы в нашем художественном кино ставились своеобразные рекорды — в год выпускалось всё меньше и меньше фильмов. Мы уже перешли на четвёртый курс и понимали, что в художественной кинематографии нас ждёт в лучшем случае работа ассистентов. Шансов выбиться в режиссёры и получить самостоятельную постановку не было.

На четвёртом курсе у нас появились новые педагоги — режиссёры Александр Згуриди и Арша Ованесова, известные

мастера научно-популярного и документального кино. Нам предложили на выбор специализироваться по документальному, научно-популярному или художественному фильму.

Григорий Михайлович не советовал нам идти в художественный кинематограф: лучше самому делать фильмы о микробах, станках, удобрениях или работать режиссёром на кинохронике, нежели быть на ассистентских побегушках в игровом кино.

Учитывая все обстоятельства, я отказался от честолюбивых замыслов и перешёл к Ованесовой в мастерскую документального фильма.

Прикрываясь здравым смыслом, я совершил, конечно, компромисс, сделку со своей совестью, чего художник позволять себе не должен. Однако потом выяснилось, что уход на хронику в чём-то оказался очень полезен. У меня появилась неограниченная возможность знакомиться с жизнью во всех её проявлениях.

Дипломный фильм я задумал и снимал вместе с сокурсницей Зоей Фоминой. Нам хотелось снять кинематографическую поэму о московских студентах, о Москве. Мы стремились пронизать фильм светлой лиричностью, окрасить его своим личным отношением: ведь, рассказывая о студентах, мы рассказывали и о себе. Фильм «Они учатся в Москве» явился нашим прощанием с юностью, с лучшими годами жизни, он во многом автобиографичен.

Мы являлись авторами всех компонентов дипломного фильма (кроме операторской работы), начиная от замысла и сочинения сценария до монтажа, подбора музыки и написания стихотворного дикторского текста.

Во время съёмок мы трудились и за директора картины, организуя каждую съёмку, выполняли функции помощника оператора, таская штативы и аккумуляторы, и занимались своими прямыми обязанностями — режиссёрскими и ассистентскими. Поиски героев очерка, выбор мест съёмки, раскадровка эпизода, установка каждого кадра, работа с персонажами и со вторым планом, решение мизансцен — вот тот объём, с которым мы столкнулись в первой самостоятельной работе.

Видимо, на фоне целого ряда казённых, штампованных хроникальных лент наш очерк подкупал какой-то свежестью, молодым задором, непосредственностью.

Государственная экзаменационная комиссия постановила выпустить наш дипломный киноочерк на большой экран, но, к сожалению, это решение так и осталось на бумаге.

Мы получили дипломы с отличием. Председатель ГЭКа замечательный режиссёр Сергей Васильев сказал:

— До встречи на экранах страны!

Но в то время проникнуть на экран было очень трудно.

Итак, я стал режиссёром-документалистом.

За пять лет работы на хронике мне довелось побывать во многих интереснейших местах нашей страны. Я путешествовал по Сахалину, Камчатке, по Курильским и Командорским островам, плавал на китобойной флотилии, снимал краболовов в Охотском море, прославлял нефтяников Кубани и железнодорожников Октябрьской железной дороги. Моими героями стали дети и спортсмены, рабочие и писатели, рыбаки и пограничники, учёные и оленеводы.

Перечислить всех людей, с которыми я встречался, которых узнал, с которыми подружился или поссорился, невозможно. Это было время стихийного накопления жизненного материала.

Кинохроника — искусство особого рода. В периоды народных потрясений, катаклизмов, когда страна и народ подвергаются тяжёлым испытаниям, документальный кинематограф выходит всегда в первый ряд среди остальных видов искусств. Жизнь народа в такие периоды настолько ярка, трагична и неповторима, что никакое игровое кино, никакой вымысел, никакая беллетристика не могут сравниться с подлинными событиями, запечатлёнными на киноплёнке.

Мы знаем, например, что во время войны около двухсот кинодокументалистов находились в армии, на фронтах. Они фиксировали летопись войны на передовых позициях, в тылу врага, в партизанских отрядах. Многие кадры фронтовых кинооператоров и сейчас невозможно смотреть без слёз, без волнения.

Но я пришёл в кинохронику в мирное время, когда страна уже в основном залечила раны и шла нормальная трудовая жизнь. В те годы документальное кино отражало жизнь страны однобоко, неполно. Сложности и противоречия подменялись поверхностной демонстрацией успехов. Хроника, как правило, демонстрировала только парадную сторону жизни. Репортажные съёмки отошли на задний план, и, наоборот, вовсю расцвёл метод инсценировки и так называемого «восстановления факта».

Никому не приходило в голову снимать скрытой камерой, никто не пытался представить современность такой, какая она есть. Считалось постыдным, зазорным показывать людей плохо одетыми или небритыми (это в те, послевоенные годы!). Впоследствии этот процесс получил название «лакировки действительности». Сейчас подобная тенденция кажется странной. Ведь чем большим жертвовали наши люди, чем труднее им давалась победа в войне и строительстве, тем выше был их

подвиг.

И вот вместе с документальным кинематографом я «лакировал» жизнь как умел.

Снимая фильм «Нефтяники Кубани», я заставил покрасить фасад магазина, чтобы он выглядел на экране новеньким и красивым. У одного нефтяника в квартире стояла неважная мебель. Зато у соседа обстановка была отменная. Но сосед не считался героем труда и не являлся героем нашего фильма. Вместе с оператором я перетащил отличную мебель в нужную нам квартиру. Не скрою: чувство стыда, воспитанное во мне ещё в институте, давало о себе знать. Наверное, поэтому я совершал эти манипуляции под покровом ночи, чтобы не видели окружающие…

В 1954 году мне и режиссёру Василию Катаняну, моему однокашнику и другу, предложили сделать фильм об острове Сахалине.

Мне всегда нравились люди необычные, события из ряда вон выходящие, где проявлялись незаурядные качества людей, их мужество, воля, самопожертвование, дружба, и я с удовольствием взялся за работу над фильмом о далёком восточном острове.

Приехав на остров и осмотревшись, мы узнали, что год назад в море случилось такое событие: рыболовецкое судно было затёрто льдами. На помощь рыбакам поспешили самолёты. На парашютах сбрасывали мешки и ящики с продуктами, взрывчатку, письма родных. Взрывами рыбаки проложили себе дорогу во льдах и вышли в чистые воды.

Мы решили, что подобный эпизод просто необходим для картины. Но поскольку такие истории встречаются не каждый день, нужно воспользоваться методом «восстановления факта», то есть инсценировать этот эпизод.

Будучи режиссёрами молодыми, энергичными, мы принялись за организацию съёмок. На рыбацкое судно (конечно, другое, не то) сел кинооператор, и оно отправилось в Охотское море искать льды.

Первым делом оператор попросил рыбаков не бриться, чтобы на экране они выглядели убедительнее. Несколько суток искали и наконец нашли большое ледяное поле. Корабль добровольно втёрся в самую его середину.

В Южно-Сахалинск радировали, что первая часть операции выполнена благополучно: судно в ледяном плену. На двух самолётах наша киногруппа отправилась к месту происшествия. Предполагалось, что с одного самолёта кинооператор снимет общий план льдов и все спасательные операции; с другого — сбросят мешки и ящики на парашютах.

Мешки и ящики, естественно, набили опилками, ведь

продуктов на корабле было вдоволь. Но, чтобы оправдать перед зрителем кадры, которые первый оператор снимет на судне, требовалось показать, что с парашютом на лёд опустился и сам кинооператор. Иначе откуда бы взялись кадры, снятые на корабле? Сбрасывать человека на льдину, которая дрейфовала в море, опасно. Я как-то не хотел рисковать жизнью своего друга Александра Кочетова, и мы нашли другой выход.

У портного в Южно-Сахалинске купили манекен. Купили на свои деньги, так как сметой эти расходы не предусматривались. Одели манекен в казённый полушубок, привязали валенки, прицепили парашют. Теперь кукла, изображающая кинооператора, была готова к выполнению задания.

Когда мы подлетели к ледяному полю, то увидели в середине чёрную точку — маленький кораблик, затерянный во льдах. Дубли делать нельзя — кукла у нас только одна, и парашют тоже один. Поэтому требовалась чёткая организация. По рации наладили двухстороннюю связь. По моей команде операторы включили камеры, и с самолёта выбросили чучело на парашюте.

А дальше, в монтаже эпизода следовали кадры, снятые оператором, который с самого начала находился на корабле. Подразумевалось, что сразу же после приземления на льдину оператор начал фиксацию событий. Небритые рыбаки бежали к ящикам и мешкам, вскрывали их (конечно, другие ящики), доставали продукты, спирт, консервы, письма. Моряки приветственно махали лётчику, который кружил над кораблём.

Самолёты улетели, и оператор Леонид Панкин на корабле заканчивал съёмки. Он снял, как закладывают взрывчатку в лёд, взрывают в нём траншею, как рыбацкий сейнер выходит в чистые воды, в океан!

Получился эффектный эпизод о взаимовыручке, взаимопомощи лётчиков и моряков, в документальности которого никто не усомнился. Так что «лакировать действительность» и «восстанавливать факты» оказалось не простым делом, оно тоже требовало своего «мастерства».

Дальний Восток в какой-то степени удовлетворил мои джек-лондоновские наклонности. Я охотился на китов с китобоями. Бродил по тундре с геологами и оленеводами. Тонул на краболовном разведчике. Поднимался в кратер Ключевской сопки с вулканологами. С рыбаками ловил сельдь. С краболовами ставил сети на крабов. Вместе с пограничниками преследовал нарушителей границы… Дальневосточные экспедиции были счастливым периодом в моей жизни на хронике. Каждодневная же работа над киножурналами и выпусками новостей невольно толкала к стереотипности мышления. Я чувствовал, что

постепенно утрачиваю свежесть взгляда, начинаю думать штампами. Готовые рецепты, годящиеся на все случаи жизни, стали часто подменять творческие поиски.

И я понял, что надо уходить в художественное кино. Потом, через несколько лет, наша кинохроника вернулась к лучшим традициям кинопублицистики, и произошло поистине возрождение жанра, давшее прекрасные фильмы. Но меня там уже — увы! — не было!

В 54–55-м годах правительство приняло решение резко увеличить количество художественных фильмов, выпускаемых нашей кинематографией. Встала задача — создавать 100–120 фильмов ежегодно.

И тут выяснилось, что производить такое количество художественных картин невозможно: не хватает кадров режиссуры.

На «Мосфильм», на «Ленфильм» и другие студии стали приходить новые люди. Это были театральные постановщики, режиссёры, работавшие в кинохронике, художники, актёры, драматурги, мечтающие ставить игровые ленты.

Я тоже думал попробовать свои силы в художественном кино, но после самостоятельной работы на хронике не очень-то хотелось корпеть ассистентом.

Хотя фильм «Остров Сахалин» поехал на фестиваль в Канн, что было для молодых режиссёров большой честью, тем не менее надо было начинать, по сути, с нули. И на этот раз на помощь мне опять пришёл случай.

Однажды, разговаривая с известным кинорежиссёром-документалистом Леонидом Кристи, я пожаловался ему на то, что на хронике мне стало неинтересно.

— У меня есть прекрасная идея, — сказал Кристи. — Сергея Гурова (тоже известный режиссёр-документалист) пригласили на «Мосфильм» сделать фильм-ревю о художественной самодеятельности ремесленных училищ. Гуров недавно перенёс инфаркт, он не очень хорошо себя чувствует, ему нужен молодой энергичный напарник. Я поговорю с ним о вас.

И действительно, Кристи, не откладывая в долгий ящик, сразу же поговорил с Гуровым. Идея понравилась Гурову, он в тот же день поехал на «Мосфильм» и назвал мою кандидатуру дирекции. И уже назавтра меня пригласили на студию и предложили поставить совместно с режиссёром Гуровым фильм «Весенние голоса».

Так я попал на «Мосфильм». Этот чудесный, невероятный поворот в моей судьбе произошёл буквально за два дня.

Ревю «Весенние голоса» оказалось идеальным вариантом для

перехода от документального кино к художественному. В жанре этого фильма были заложены элементы того и другого видов кинематографа. Я мог работать, опираясь на свой опыт хроникёра, и осваивать новое.

Я не знал студии, производства, не понимал, как справиться с грудой неведомых доселе обязанностей. Но рядом со мной находился опытный и доброжелательный Сергей Николаевич Гуров. Он щадил моё самолюбие, старался выводить меня на первый план, помогал бескорыстно, по-отечески.

С первого же дня работы над фильмом «Весенние голоса» навалилось огромное количество дел, проблем, сомнений. Беспрерывно нужно было отвечать на десятки разнообразных вопросов.

«Какой ритм эпизода? Когда происходит действие — днём, вечером, ночью? Каким воспользоваться объективом? Как покрасить деревья? Что поставить на стол? Какую артистку пригласить на эпизод?»

О, эти проклятые главные слова в искусстве: как, какой, какое, в какой мере!

Мне задавали вопросы ассистенты, гримёры, операторы, реквизиторы, бутафоры, декораторы, артисты. На их лицах было написано, что они готовы тут же выполнить мои распоряжения. Но я-то понимал, что многие из этих людей работали на своём веку с Эйзенштейном и Пудовкиным, с Пырьевым и Довженко, с Роммом и Райзманом. И в их глазах я всегда читал один-единственный, основной вопрос, который, конечно, они никогда не произнесут вслух: а какой ты режиссёр? И режиссёр ли ты на самом деле?

Я не раз вспомнил добрым словом кинохронику. Кинохроника воспитала во мне умение мгновенно ориентироваться в неразберихе событий, молниеносно принимать творческое решение, тут же мысленно составлять монтажную фразу, давать задание оператору, находить наилучшую точку для съёмки кадра. Репортажной работе противопоказаны долгие размышления. Событие всегда развивается во времени и пространстве. Его нельзя ни задержать, ни остановить. Не успел снять — разводи руками: событие кончилось, все ушли, и ты остался с носом. Репортаж научил меня быстро отбирать детали, подчинять их главному, соразмерять частности с основной мыслью. Ведь хроникёр никогда не знает заранее подробностей, они обнаруживаются непосредственно на съёмке, возникая неожиданно, сразу, на глазах…

Когда вместе с Сергеем Николаевичем Гуровым мы заметили, что огромная лавина вопросов, обращённых к нам, пошла на

убыль, мы осознали: фильм подходит к концу.

«Весенние голоса» промелькнули по экранам незаметно. Фильм не поднимал никаких проблем, не открывал новых особенностей жанра — в нём честно и добросовестно показывалась самодеятельность трудовых резервов. Короче говоря, картиной нельзя было гордиться, но и стыдиться её тоже не приходилось. «Весенние голоса» явились для меня как бы приёмным экзаменом в художественный кинематограф…

Полторы профессии

Если признаться честно, я по натуре завистник. Я завидую всем, у кого профессиональный диапазон шире, чем у меня. Вот Чарли Чаплин! Владеет четырьмя профессиями сразу, и как владеет! Нет, я не испытываю зависти к тому, что он гений! Что беситься без толку… Или Эдуардо де Филиппо! И пишет, и ставит, и играет! Или же Сергей Бондарчук — и артист превосходный, и режиссёр замечательный!

А я? Как постановщик я вроде тяну на полноценную единицу — всё-таки снял двенадцать фильмов. А как писатель?!

Ведь все повести, пьесы и сценарии мы с Брагинским отгрохали на пару, вдвоём, вместе, за одним письменным столом. Значит, как справедливо обозвал меня мой друг, прекрасный писатель Александр Хмелик, я всего лишь «половина писателя, драматурга, 0,5 сценариста». Если применить арифметическое правило сложения, то получится всего полторы профессии. А так хочется иметь хотя бы две! Я, наверное, эту книжку затеял главным образом из-за того, чтобы избавиться от комплекса неполноценности. И заодно от соавтора.

Нас с Брагинским частенько спрашивают: «А как же вы пишете вместе? Наверное, вдвоём сочинять значительно труднее, чем в одиночку? Литературное творчество очень индивидуальный, интимный процесс, как же вы находите общий язык в прямом и переносном смысле?»

С самого начала работы наше содружество, как и всякая уважающая себя организация, приняло устав. Пункт первый — полное равноправие во всём. Вплоть до того, что работаем по очереди — день у одного, день у другого. От Совета Безопасности ООН мы позаимствовали право вето. Если одному из нас не нравится реплика, эпизод, сюжетный ход, даже отдельное слово — он накладывает вето, и другой не смеет спорить. Это очень важно для экономии времени и, кроме того, в окончательный текст попадает только то, что устраивает обоих.

Право вето действует по сегодняшний день, ликвидируя на корню конфликты. Благодаря ему мы за пятнадцать лет совместной работы ни разу не поссорились. У нас ещё всё впереди.

Третье правило нашего устава — писать всегда сообща. Находясь друг против друга.

Если говорить о технической стороне работы — кто же именно водит пером по бумаге, то дело обстоит так: у Брагинского в кабинете один диван, у меня тоже один. Очень

важно первому занять ложе. Тогда другой не имеет возможности лечь — некуда! И писать приходится тому, кто сидит. Всем понятно, что писать в горизонтальном положении просто-напросто неудобно!

В юмористической литературе соавторство не такая уж редкость: Ильф и Петров, Масс и Червинский, Костюковский и Слободской. Очень трудно, находясь в одиночестве, сочинять смешное. Во время работы вдвоём всегда один из нас автор, а другой читатель. Причём эти роли ежесекундно меняются. Если, когда мы пишем, один засмеялся, значит, есть надежда, что в зрительном зале найдётся хоть один человек, которому тоже будет смешно. Правда, бывает и так, что автору смешно, а в кинозале — гробовое молчание.

Нередко интересуются вот чем: не жалко ли каждому из нас отдавать сокровенные мысли, собранные наблюдения и находки в общий «котёл» соавторства? Очевидно, для коллективной работы у обоих неплохие характеры. Ведь сочинительство вдвоём — это умение уступать соавтору. Каждый из нас знает достоинства другого и старается не замечать его недостатков. Это тоже помогает нам избежать раздоров. Кроме того, ни я, ни Брагинский не страдаем комплексом ячества. Мы действительно не помним, кто из нас что именно придумал, предложил, сочинил. Конечно, вкладывая в общий «котёл» что-то очень личное, как бы «убиваешь» себя. Но никаких сожалений от подобных ежедневных, ежесекундных «самоубийств» мы не испытываем.

В своё время мы сочинили шуточную коллективную автобиографию. Вот она:

«…Эмиля Брагинского и Эльдара Рязанова связывает многое: во-первых, их имена начинаются на одну букву, а именно на «э» оборотное; во-вторых, они появились на свет буквально друг за другом. Рязанов родился 18 ноября, а следом, 19 ноября издал свой первый, но отнюдь не последний крик Брагинский. Правда, Брагинский заорал в 1921 году, тогда как Рязанов ещё целых шесть лет пребывал неизвестно где и впервые возвестил о своём появлении лишь в 1927 году; в-третьих, Брагинского и Рязанова объединяет то, что они ни внешне, ни внутренне не похожи друг на друга.

Жизненный путь Брагинского был богат и извилист: сначала непонятно зачем он учился, но не доучился в медицинском институте и почему-то окончил юридический. Потом… работал корреспондентом журнала «Огонёк», а в свободное от службы время написал пьесы: «Раскрытое окно», «Встречи на дорогах», «Наташкин мост».

Путь Рязанова был тоже не прям: по недосмотру педагогов он

окончил режиссёрский факультет киноинститута и снимал документальные фильмы. Затем, работая на киностудии «Мосфильм», Рязанов создал несколько игровых фильмов, которые ошибочно называют художественными: «Карнавальная ночь», «Человек ниоткуда», «Гусарская баллада»…

В 1963 году одинокие скитания будущих соавторов кончились. Они наконец-то встретились и написали повесть «Берегись автомобиля!». Во время совместной работы они вопреки ожиданиям не поссорились и решили продолжать в том же духе.

Так родился писатель с двойной фамилией: Брагинский-Рязанов. В последующие пятнадцать лет этот писатель сочинил повести: «Зигзаг удачи», «Убийство в библиотеке» и «Старики-разбойники». В свободное от занятий литературой время половина писателя, а именно Рязанов, поставил по повестям «Берегись автомобиля!», «Зигзаг удачи» и «Старики-разбойники» одноимённые кинокомедии.

Но поскольку писатель Брагинский-Рязанов любит не только кино, но и театр, он написал четыре пьесы: «С лёгким паром!», «Сослуживцы», «Родственники» и «Притворщики». Некоторые театры, некритически отнесясь к вышеназванным пьесам, играют их на своих подмостках…»

Попытаюсь рассказать, как протекает процесс выдумывания сюжета… Итак, мы решили сочинить вместе что-нибудь эдакое. Каждое утро мы с соавтором встречаемся. Один из нас с надеждой смотрит на другого, думая, что тот сейчас скажет что-нибудь умное. К сожалению, надежды оказываются беспочвенными. В комнате висит длительная унылая пауза, тупые глаза соавторов шарят по стенам, внутри полное ощущение собственной бездарности (где-то, в общем, справедливое). Наконец один произносит:

— Мне рассказали интересный случай.

Глаза второго загораются в предчувствии удачи: сейчас мы схватим сюжет за хвост, как жар-птицу. Но не успевает первый закончить свой рассказ, как глаза другого потухают, и он только выразительно машет рукой. Но тем не менее эта новелла вызвала в немногочисленных мозговых извилинах напарника какую-то реакцию, что-то там зацепила, и он, в свою очередь, извлёк из недр памяти забавную историю, которая произошла с его знакомым. Эта история тоже не может стать сюжетом, но отдельные её элементы невредно использовать. Ежедневно соавторы совершают жуткое насилие над памятью, пытаясь вспомнить занятные случаи, газетные статьи, анекдоты, фабулы других произведений (нельзя ли трансформировать так, чтобы никто не заметил?), судебные процессы, происшествия,

фельетоны, истории из собственного прошлого…

Каждый день соавторы, как это ни странно, умудряются придумать по нескольку сюжетов, но, как правило, все их бракуют. Для этого есть множество причин. Во-первых, нужно, чтобы понравилось обоим. А это бывает крайне редко. Если одному сюжет не по душе — он хоронится, причём без музыки. Во-вторых, выясняется — кто-то уже успел опубликовать нечто очень похожее. Здесь ужасно вредят эрудиция, образование, начитанность, привычка совать свой любопытный нос в печатные издания. Невежество в данном вопросе куда лучше, оно не обременяет. В использовании чужих сюжетов помогает также и отсутствие совести. За это мы боремся, но, увы, мешает воспитание, данное родителями. В-третьих, к сожалению, необычайно развита самоцензура, часто это мешает, губит острые, интересные замыслы.

Пока мы остановимся на каком-либо сюжете, мы отметаем несколько десятков предложений. Процесс выдумывания или нахождения сюжета может длиться несколько дней, а может тянуться несколько месяцев. Этот этап совершенно неуправляем, и планирование здесь потерпело бы полное фиаско. Для нас выбор сюжета — момент особой ответственности. Ведь когда мы решаемся взять в качестве основы определённую интригу, мы таким образом обрекаем себя на несколько месяцев труда. И в случае ошибки всё это время будет потрачено впустую, а подобной нелепой бесхозяйственности допустить никак невозможно.

Как же всё-таки рождается сюжет? Каждый раз по-разному. Иногда он возникает из идеи или проблемы, которая волнует авторов. К примеру, мы с Брагинским подметили, что в жизни сложилось любопытное явление: люди, должности которых связаны с дефицитом, нехваткой, занимают всё более и более влиятельное положение в обществе. Речь идёт не о крупных должностях, а о сравнительно мелких. Представьте себе человека, заведующего выдачей путёвок в хорошие дома отдыха, куда трудно попасть, а в особенности в летние месяцы. Или, скажем, директора мебельного магазина, в котором красивых мебельных гарнитуров значительно меньше, чем желающих их купить. Или же приёмщика в меховом ателье, где можно заказать себе дублёнку. Или директора станции обслуживания «Жигулей» — этих станций не хватает, и попасть туда со своим автомобилем нелегко. Люди на этих постах получают не такую уж большую зарплату, но тем не менее живут припеваючи. Я не имею в виду случаи, когда воруют или берут взятки, хотя этого тоже хватает. Но пусть жуликами занимается уголовный розыск! Наше

любопытство вызвали вроде бы «честные» личности, которые пользуются преимуществами служебного кресла и устраивают своеобразный товарный круговорот. Этот метод можно назвать «Ты — мне, я — тебе». Я тебе предоставлю путёвку в прекрасный санаторий (за деньги, законно, себе ничего не возьму), ты мне организуешь мебельный гарнитур. Он примет твоего сына в институт, закрыв глаза на его малые способности, а ты будешь регулярно поставлять ему парное мясо, вырезку и свежих цыплят. Тот устроит на работу племянницу этого, а этот достанет для «Жигулей» того все дефицитные запчасти.

Нечестные деньги в этой системе взаимных услуг не участвуют. Каждый оплачивает приобретаемый товар по государственной стоимости, и «дополнительных» денежных расчётов между собой не допускается. Бывает, что дефицит образуется искусственно. Его создают те самые персоны, от которых зависит «попридержать» товар или «выбросить» на прилавок. Они его придерживают — сразу возникает нехватка. И тут же усиливается твоё значение. Ты ощущаешь даже некоторую всесильность. Ты распределяешь желанные вещи среди «своих», и они тебе платят тем же.

Вот эта проблема и легла в основу нашей сатирической комедии для театра «Родственники». Главный герой пьесы Фёдор Сергеевич Буров — директор рыбного магазина. Он может всё, его недаром считают «некоронованным королём». Но у него есть своя беда: некрасивая дочь Ирина «в свои 28 лет ни разу не была замужем, а это несправедливо». В молодом человеке Андрее Заплатине Буров видит возможного зятя. Андрей занимается фотографией, но без знакомства не может никуда пристроить снимки. И Буров бросает всё своё могущество на помощь Андрею. Он устраивает так, что журнал «Луч» принимает его фоторабо ты. Но ведь ясно, что Буров делает это небескорыстно. Он хочет использовать связи, чтобы обеспечить жениха своей обездоленной дочери Ирине.

Андрей Заплатин уясняет для себя всю выгоду такого тестя и принимается ухаживать за некрасивой Ириной. Заплатин — это как бы современный вариант Растиньяка, Молчалина, Глумова. Но в XX веке, в наших условиях с этими персонажами произошли своеобразные изменения. Если в прошлом столетии молодые карьеристы стремились облапошить дочку министра, банкира или миллионера, то сегодня они не гнушаются детищем директора рыбного или мясного магазина. При этом Заплатин предаёт любимую женщину — ведь она не может ему принести никакой пользы, а какая польза от любви?..

Всему этому миру торгашей и честолюбцев нам захотелось

противопоставить незащищённое, наивное, очаровательное создание. Так возник в пьесе образ Ирины, неуклюжей, нескладной, перезрелой барышни, которая давно «поставила на себе крест». Однако её душевное благородство, чистота, ум помогают ей раскусить своего жениха, понять истинную цену Заплатина, преодолеть своё чувство к нему. У Ирины хватает сил отказаться от этого союза. Желание показать уродливое явление «ты — мне, я — тебе» и толкнуло нас на написание этой сатирической пьесы…

Иной раз отправной точкой для воображения может послужить какой-то случай, происшедший в жизни. Так, например, возникла пьеса «С лёгким паром!», которая впоследствии стала и фильмом.

Нам рассказали историю об одном человеке (назовём его Н.), который после бани забежал к приятелям. А там гуляла вечеринка — справляли не то день рождения, не то годовщину свадьбы. Помытый, чистенький Н. усердно принялся за питие и вскоре, как говорится, «ушёл в отключку». В компании находился шутник Б. Он подговорил подвыпивших друзей отвезти на вокзал пришедшего из бани Н., купить билет на поезд, погрузить спящего в вагон и отправить в Ленинград. Так они и поступили. Во время всей этой операции Н. не раскрыл глаз.

Несчастный, ничего не понимающий Н. проснулся на верхней полке поезда, прибывающего в город на Неве, вышел на привокзальную площадь и обнаружил, что, кроме портфеля с веником и пятнадцати копеек, при нём ничего нет. Лицо его, отражавшее всю гамму обуревавших чувств, вероятно, представляло большой интерес для зрителей. Я думаю, это был не лучший момент в жизни товарища Н…

Мы с Брагинским стали фантазировать, что же могло произойти с этим недотёпой в чужом городе, где у него нет знакомых, а кошелёк пуст. Возникла мысль о сходстве домов и кварталов, об одинаковых названиях улиц в разных городах, о типовой обстановке квартир, о серийных замках, выпускаемых промышленностью. Нам показалось занятным запихнуть горемыку в такую же квартиру, как у него в Москве, и посмотреть, что из этого получится. Но тогда надо оставить его в состоянии «несоображения». Так придумалось путешествие в самолёте — ведь за час полёта человек не успеет протрезветь. И вот наш герой — мы ему дали фамилию Лукашин — очутился в чужой квартире в чужом городе. Нам не хотелось разрабатывать эту ситуацию как серию несуразностей, несоответствий, как эксцентрическую комедию положений. Нам хотелось повернуть анекдотическую завязку сюжета к разговору о важных проблемах, пропитать пьесу

лирикой и создать объёмные характеры героев. Тут мы родили героиню — хозяйку ленинградской квартиры Надю Шевелёву. Сразу стало ясно, что естественный скандал, который должен вспыхнуть между Надей, увидевшей на своей тахте незнакомца, и Женей, уверенным, что он у себя дома, в конечном счёте приведёт к любви. Однако, если бы Женя и Надя были людьми свободными, не связанными ни с кем, эта ситуация напомнила бы игру в поддавки: авторы нарочно свели в одной квартире юношу и девушку, чтобы они мгновенно влюбились друг в друга.

И тогда мы осложнили ситуацию, обострили её максимально. Мы подарили Жене невесту — Галю, а Наде преподнесли жениха — Ипполита. То есть мы поставили себя как драматургов в трудное положение: за одну ночь мы должны были заставить героев расстаться со своими привязанностями и полюбить друг друга. На этом этапе прояснилась и главная мысль пьесы, её идея. Хотелось рассказать о том, как в суматохе дней, их суете и текучке люди часто не замечают, что довольствуются не подлинными чувствами, а их суррогатами, эрзацами. О том, как важно найти в жизни настоящую любовь. Хотелось протестовать против стандартов не только внешних — архитектура, обстановка квартир, костюмы, но и внутренних. Этой пьесой мы восставали против морального равнодушия и компромиссов, с которыми примиряются многие в жизни.

Для того чтобы мысль прозвучала рельефнее, доходчивее, надо было овзрослить и Надю и Женю. Если бы эта история произошла между молодыми людьми, лишёнными жизненного опыта, метаний, ошибок, она бы воспринималась иначе. Можно было бы понять её как очередной флирт или временное увлечение. Когда же героями оказались неустроенная женщина, усталая от долгой несчастливой любви, с думами о надвигающейся старости, и уже немолодой холостяк без семьи и детей, тогда всё случившееся, как мне кажется, получило серьёзный подтекст, стало более близким большинству людей. При этом мы не забывали, что пишем комедию, обязанную смешить. Но мы стремились также и к тому, чтобы пьеса вызывала раздумья, заставляла бы зрителей соотносить сценическую историю с собственной жизнью.

И ещё мы сделали одну вещь: погрузили ситуацию в новогоднюю атмосферу. Это обволокло пьесу рождественским флёром, придало ей черты новогодней сказки, усилило лирическую интонацию.

Разработка этого сюжета предполагала плавное течение, большое количество точных подробностей и нюансов. Развитие фабулы можно было сравнить с подъёмом по лестнице, где очень

важно не перескакивать через ступеньки. Всё время существовал соблазн — поскорее влюбить друг в друга главных героев. Но это было бы упрощением и неправдой. Процесс освобождения Жени и Нади от прежних влюблённостей, переход от взаимной неприязни к обоюдной заинтересованности, рождение первой нежности, ощущение партнёра как хорошего, близкого человека, угрызения совести по поводу внезапного «предательства» своих бывших жениха и невесты, чувственное влечение, возникшее от первых шуточных поцелуев, наконец, осознание, что пришла настоящая, главная любовь жизни, — вот те душевные движения героев, которые требовали от авторов детального, неторопливого и психологически верного рассмотрения.

Как видите, от первоначального жизненного случая, послужившего поводом для создания сюжета, в пьесе «С лёгким паром!» остались лишь поход в баню и переезд пьяного героя в Ленинград…

Встреча с Эмилем Брагинским, создание прозы и пьес, которые предшествовали постановке фильмов, сыграли в моей творческой судьбе поворотную роль. Если до этого я был режиссёром, который воплощал на экране чужие идеи, сюжеты, характеры, то, начиная с «Берегись автомобиля!», я стал режиссёром-автором…

«Если бы Рязанов был мудрее, — писал потом Брагинский, — то эта творческая встреча состоялась бы много раньше. Потому что на самом деле Рязанов и Брагинский познакомились давным-давно в доме кинорежиссёра Анатолия Рыбакова. На Рязанова эта встреча не произвела ни малейшего впечатления. На Брагинского тоже. Рязанов теперь жестоко раскаивается в этом. Брагинский тоже. Из-за невнимательности, из-за отсутствия чуткости, неумения заглянуть в чужую душу пропало ровно десять лет! И оба знают — потерянных лет не вернёшь!

И позже Рязанов частенько встречал своего будущего соавтора и ни разу не схватил его за руку, вскричав при этом: «Пойдём напишем что-нибудь выдающееся…» Нет, Рязанов говорил: «Здорово!», или «Привет!», или «Как дела?» — и шёл себе дальше, не дождавшись ответа…»

…После «Гусарской баллады» я оказался свободен. Сценария для следующей постановки я не имел и лихорадочно читал толстые журналы в поисках литературного произведения для экранизации. Одновременно я присматривался к драматургам и сценаристам, которые не были заняты в это время. Как-то на «Мосфильме» мы встретились с Брагинским и, выяснив, что оба находимся в одинаковом положении, решили пообщаться и, может быть, выдумать сюжет.

Я смотрел на Брагинского как на очередного сценариста, не подозревая, что это содружество потом выльется в постоянное и длительное соавторство.

Брагинский тоже смотрел на меня как на очередного режиссёра и тоже ни о чём не подозревал.

Итак, мы начали придумывать сюжет и одновременно знакомиться. Выясняли вкусы, пристрастия и симпатии в искусстве. Короче говоря, притирались друг к другу…

Историю о том, как какой-то человек угонял частные машины у людей, живущих на нечестные, нетрудовые доходы, продавал их, а вырученные деньги переводил в детские дома, мы оба слышали в разных городах — и в Москве, и в Ленинграде, и в Одессе. В каждом городе утверждали, что этот факт случился именно у них. Рассказывали, что в какой-то газете об этом даже писалось.

История нам понравилась, мы решили на ней остановиться. Но прежде чем начинать работу над сценарием, нам хотелось убедиться в достоверности этого происшествия. Мы искали газету, но тщетно. Нам хотелось непосредственно познакомиться с человеком, замешанным в столь необычном и столь гуманном преступлении. Мы обращались с запросами в юридические учреждения, но не смогли найти следов подобного судебного дела.

И тут наконец мы поняли, что эта история вымышленная, что это, конечно, легенда, которая приняла обличье всамделишного случая.

Отсутствие реального жизненного прототипа сильно озадачило нас. Однако не настолько, чтобы мы отказались от самой идеи воплощения его средствами искусства. Короче говоря, в «Берегись автомобиля!» основная сюжетная схема практически без всяких изменений была взята нами из жизни, вернее, из легенды.

Сразу же возникла проблема: в какое русло направить сюжет? То, что надо писать комедию, не вызывало сомнений. Но и комедия могла быть разной. Сначала думали — сделать нечто вроде вестерна. Автомобильные погони, немыслимые комедийные трюки, стремительность и динамика. Герой фильма — а-ля Робин Гуд. Как и подобает всякому благородному разбойнику, он совершал бы подвиги легко, непринуждённо и победно. Словом, всё шло к тому, чтобы создать лихой, но незамысловатый фильм во славу всеобщей добродетели и высшей справедливости.

Вестерн, как правило, жанр облегчённый. Его положительные герои выкрашены в одну голубую краску, отрицательные — только в чёрную. При такой трактовке, конечно, не могла идти

речь ни о показе широкой социальной картины общества, ни о создании интересных, ярких характеров. И мы отказались от мысли сделать комедийный автомобильный вестерн. Мы попытались приспособить эту историю к другому. Захотелось поточнее взвесить традиционно общечеловеческие категории добра, зла, благородства, подлости, справедливости, объяснить их изнутри. Поэтому мы предпочли парадоксальные, извилистые ходы вглубь прямому движению по плоскости.

Наш герой — честный человек по сути, но по форме он жулик. Справедливый и благородный по первому впечатлению отставник, по содержанию махровый спекулянт. Следователь, которому подобает быть по долгу службы твёрдым, решительным и непоколебимым, позволяет себе иметь человеческие слабости, то есть на поверку оказывается мягким, добрым, сговорчивым.

Такого рода перевёртывание и выворачивание характеров, должностей и ситуаций встречалось в нашем сценарии довольно часто. Но, понятно, не ради забавы мы это делали. Мы стремились отделить формальные стороны каких-то жизненных явлений от их сущности. Для этого и потребовались эксцентрические приёмы анализа действительности.

Больше всего хлопот нам доставил главный персонаж. Ведь его приходилось изобретать, правда, не совсем заново. Мы опирались на известные традиции литературы и кино. Дон Кихот, чаплиновский Чарли, князь Мышкин — вот три составных источника нашего героя.

Нам хотелось сделать добрую грустную комедию о хорошем человеке, который кажется ненормальным, но на самом деле он нормальней многих других. Ведь он обращает внимание на то, мимо чего мы часто проходим равнодушно. Этот человек — большой, чистосердечный ребёнок. Его глаза широко открыты на мир, его реакции непосредственны, слова простодушны, сдерживающие центры не мешают его искренним порывам. Мы дали ему фамилию Деточкин.

Как незвонкая фамилия, так и заурядная внешность героя должны были дезориентировать зрителя относительно преступных наклонностей самого персонажа. Мы придумали ему официальное занятие — страховой агент. Днём он принуждён гарантировать возмещение тех убытков, которые будет наносить ночью.

Затем потребовалось заполнить в анкете нашего героя ту графу, которая свидетельствуете семейном положении. Поначалу думалось, что Деточкин женат, даже имеет детей, может быть, ещё каких-то родственников. Но по мере того как наш сюжет продвигался вперёд, становилось всё более очевидным, что

нормальное семейное положение не для Деточкина. Деточкин из тех идеалистов, которые сначала пытаются устраивать общественную жизнь, а потом уже личную. Поэтому мы обрекли своего героя на одиночество. У него есть мать, в некотором роде вариант самого Деточкина, только на пенсии. Есть женщина, которую он любит, но не посвящает в свои подвиги на ниве справедливости. Она водит троллейбус, и их свидания происходят на остановках согласно расписанию движения троллейбусов.

Деточкин, конечно же, условная фигура, но не настолько, чтобы не вызывать реальных жизненных ассоциаций. Мы хотели поставить Деточкина на грани условного и безусловного, но так, чтобы в его реальность зритель верил.

Таким же образом обстоит дело с его психической полноценностью. С одной стороны, у него было сильное сотрясение мозга после аварии, с другой стороны, у него и справка есть, что он нормальный. Вот и думайте как пожелаете.

Этот человеческий феномен заинтриговал нас не сам по себе, он не единственный объект нашего художественного исследования, Деточкин — своего рода шкала человеческой честности…

Он, если хотите, идеальный герой, который спущен с небес на прозаическую землю, чтобы обнаружить наши отклонения от социальных и человеческих норм.

Итак, наш первый с Брагинским киносценарий написан. Однако…

Редакторам кинокомитета сценарий не понравился. Нас с Брагинским упрекали в том, что после выхода фильма по примеру Деточкина все советские граждане примутся угонять автомобили. Нам говорили: вообще-то, сценарий интересный, но зачем Деточкин ворует автомобили? Гораздо лучше, если бы он просто приходил в ОБХСС и сообщал, что, мол, такой-то человек — жулик и его машина приобретена на нетрудовые доходы. Такой сюжетный поворот был бы действительно смешон и интересен. И потом, объясняли нам, в сценарии полная путаница с Деточкиным. Он положительный герой или отрицательный? С одной стороны, он жулик, с другой стороны, он честный. Непонятно, что с ним делать, посадить его в тюрьму или не посадить?

Короче, сценарий вызывал недоумение и недовольство.

Воспользовавшись тем, что Юрий Никулин (а роль Деточкина писалась специально для этого артиста) уезжал с цирком в долгие зарубежные гастроли и съёмочная группа оставалась без исполнителя главной роли, кинокомитет картину

«законсервировал». «Консервация» — это такая своеобразная форма, когда производство фильма временно останавливают. Но, судя по всему, мы понимали, что нас закрыли навсегда.

Тогда и Брагинский и я очень расстроились. Зато теперь мы благодарим судьбу, что случилось именно так! Если бы фильм не закрыли, мы бы никогда не додумались писать прозу. А тогда нам стало жаль потерять сюжет, и один из нас сказал: «Слушай, а не попробовать ли нам написать о Деточкине повесть?»

А другой начал: «Читатели любят детективные романы. Приятно читать книгу, заранее зная, чем она кончится. И вообще, лестно чувствовать себя умнее авторов…»

Четыре месяца мы потратили на то, чтобы по готовому сценарию, где были разработаны все коллизии и характеры персонажей, написать прозаическое произведение. Мы поняли, что проза нуждается в тщательной работе со словом, а юмористическая проза особенно трудна, потому что не терпит словесных оборотов, выражений и описаний, которые находятся вне комедийного жанра. Любая авторская ремарка, изображение пейзажа или обрисовка внешности героя, прослеживание действия требуют жанровой интонации, специфического подбора и сочетания слов, особой концентрации мысли, максимальной спрессованности фразы, чтобы в результате вызвать у читателя смех или, по крайней мере, улыбку. А это невероятно тяжело!

В комедийном киносценарии или пьесе юмористическую нагрузку, помимо сюжета и характеров, несёт главным образом диалог. Ремарки же подчас пишутся не то чтобы небрежно, но, во всяком случае, весьма упрощённо: «Иванов вошёл», «Анна охнула…», «Семён в отчаянии присел на стул». И это можно понять — ведь ремарки не произносятся артистами, а играются. В прозе же каждое слово читается. Там нет подсобных или вспомогательных фраз, какие, к сожалению, часто встречаются в кинематографической и театральной драматургии.

В своих сценариях и пьесах мы пытаемся сделать смешной и описательную часть, а не одни лишь диалоги. Мы надеемся (может быть, тщетно!), что наши сочинения для кино и театра будут не только играться артистами, но и читаться публикой. Во всяком случае, мы считаем, что пьеса и киносценарий — полноценный вид литературы, не требующий никаких скидок. И автор, пишущий для кино или для театра, обязан относиться к слову с такой же тщательностью и ответственностью, как и прозаик…

Короче говоря, несмотря ни на что, повесть «Берегись автомобиля!» была написана, и журнал «Молодая гвардия» принял её к публикации. Нас это очень обрадовало.

Но главным достижением для нас с Брагинским было следующее: во время работы мы додумались до того, что каждый из нас дополняет другого. И постановили: нам надо писать вместе!

С тех пор мы кое-что сочинили. Но каждый раз препятствием тут является моя режиссёрская профессия. Ведь, когда я ухожу на постановку фильма, целый год выпадает из нашей писательской биографии. Брагинский неоднократно совершал покушения на меня как на кинорежиссёра. Его мечта — чтобы я прекратил никчёмное занятие кинорежиссурой и предался бы исключительно литературному (вместе с ним) сочинительству. С другой стороны, его, конечно, устраивает, что он имеет постоянного реализатора наших писаний. Эта двойственность мешает ему поступить со мной резко и предъявить мне ультиматум или же просто-напросто наложить вето на мои кинематографические экзерсисы. Пока этот, пожалуй, единственный между нами конфликт неразрешим!..

Вот уже пятнадцать лет, как мы с Брагинским верны одному жанру — комедии. Независимо, пишем ли мы для театра, кино, телевидения или для издательства. Но всякий раз, думая о том, чтобы читателю и зрителю было смешно и занимательно, мы тем не менее стараемся избегать чисто развлекательных комедий.

Проблемные же комедии, как и проблемные драмы, рождаются, как известно, в тех случаях, когда авторы стремятся не уйти от реальных жизненных противоречий, не загладить их, а пытаются разобраться в них.

Естественно, что комедиографам разбираться приходится своеобразно. Я надеюсь, читателю ясно, что комедийное разрешение конфликта не имеет ничего общего с облегчённым подходом к нему. Конфликт можно заострить драматически, а можно комедийно. Это уж зависит от того, что уместнее для данного сюжета, а также от наклонностей автора. Но и в том и в другом случае конфликт необходимо заострить, а не притуплять и не сглаживать. Только тогда можно рассчитывать на общественно полезный итог своей работы.

Я не думаю, что искусство и литература могут перевоспитать дурака в умного, осмеяв его. Не думаю, что чиновников при искусстве, подобных Огурцову, стало меньше после «Карнавальной ночи». По моему убеждению, искусство и литература должны апеллировать не к совести бесчестного человека, не к человечности бездушного бюрократа, не к разуму дурака, они должны адресоваться к чувству юмора умного, порядочного человека. Пародийный образ руководителя народного театра из «Берегись автомобиля!» в исполнении

Евстигнеева не убьёт наповал его жизненный прототип, но, надеюсь, поможет другим увидеть его таким, каков он есть на самом деле.

Тот идейный спекулянт, которого играет в том же фильме Папанов, не разбудит совести у реальных торгашей, но наверняка углубит представление о них. На недобрых людей не только важно указать пальцем — важно их и обезвредить, сделать смешными. И сатирический перст в этом случае довольно сильное оружие. Иными словами, комедия призвана вооружать хороших, умных людей против чванливых глупцов, самодовольных корыстолюбцев, спесивых бюрократов. Но, кроме едкой сатиры, комедия может подтрунивать над слабостями, недостатками, прегрешениями славных и добрых людей, подсмеиваясь над ними без яда, без злости, но достаточно определённо.

И тут часто приходится слышать такие упрёки: что же вы поставили умного человека в дурацкое положение и смеётесь над ним? Но ведь в дурацкое положение можно поставить именно умного человека. Дурак находится в нём всю жизнь.

Отвратительный режиссёрский характер

Когда в 1955 году я появился на «Мосфильме», то и не подозревал, что у режиссёра должен быть какой-то специфический, особенный характер. Лишь бы способностей хватало! Я тогда представлял собой довольно-таки мягкого, уступчивого человека. Конечно, не в такой степени, чтобы считать меня полной тряпкой, но от стального режиссёрского идеала, как выяснилось, я находился за много вёрст и много лет.

Прошло немало времени, пока я понял, что режиссёр должен обладать железной волей, неукротимым стремлением к достижению цели, умением противостоять всему, что мешает осуществлению замысла. И сейчас, рассказывая о формировании характера режиссёра, я обращаюсь к своему опыту только потому, что в собственную душу залезть легче, да и безнаказаннее, нежели в чужую…

Для меня подлинной школой режиссуры во всех её компонентах, и в особенности в становлении характера, стала «Карнавальная ночь». Тут я впервые оказался один на один против всего комплекса, именуемого «постановка фильма».

Началось сразу же с кардинальных уступок. После окончания «Весенних голосов» меня приняли в штат «Мосфильма», и я намеревался ехать в свой первый в жизни отпуск. Как вдруг срочный вызов к директору студии Ивану Александровичу Пырьеву.

Я вошёл в кабинет Пырьева и увидел там двух сосредоточенных людей в серых костюмах. Одного из них я знал, это был обаятельный и весёлый Борис Ласкин, написавший сценарий «Весенних голосов». Вторым оказался известный писатель-юморист Владимир Поляков. Вроде бы ничто не предвещало той драмы, которая разыгралась здесь через несколько минут.

Иван Александрович начал задушевно и ласково:

— Вот познакомься, это замечательные, талантливые люди. У них есть замысел музыкальной комедии.

Соавторы согласно кивнули головами.

— Как ты относишься к тому, чтобы поставить музыкальную комедию? — спросил Пырьев невинным голосом и посмотрел на меня.

Я понял, к чему он гнёт.

— С большим неодобрением, — от испуга бестактно ответил

я.

Ласкин и Поляков были шокированы.

— Мне кажется, ты бы смог поставить комедию. И с музыкой ты умеешь работать.

— Не имею никакого желания ставить музыкальную комедию, — грубил я. — И вообще, я еду в отпуск, отдыхать. Вот у меня путёвка и железнодорожный билет.

— Покажи, — вкрадчиво попросил Иван Александрович.

Я ещё был очень наивен, плохо знал Пырьева и неосмотрительно вручил ему путёвку и билет. Пырьев нажал кнопку звонка, в кабинет влетел референт.

— Сдайте в кассу билет, путёвку верните обратно, а деньги возвратите ему. — Пырьев показал на меня, референт кивнул головой и удалился. — А ты поедешь в Болшево, в наш Дом творчества. Будешь отдыхать и помогать им писать сценарий.

Обыкновенные руководители не поступают так, как обошёлся со мной глава студии. Тут, конечно, сказалось то, что Пырьев был не должностным лицом, а режиссёром и остался им и на посту директора. Он шёл к цели — в данном случае он хотел заставить меня принять своё предложение — не официальными, а чисто личными, я бы сказал, режиссёрскими ходами. Этот поступок Ивана Александровича смахивал на самоуправство, а я, вместо того чтобы поставить распоясавшегося начальника на место, спасовал, струсил. Откровенно признаюсь — я Пырьева очень боялся. О его неукротимости и ярости на «Мосфильме» гуляли легенды. Я испугался, что, если буду перечить, он меня просто выставит со студии. В этом столкновении воля Пырьева победила довольно легко — я, в общем-то, не сопротивлялся.

Иван Александрович был человеком незаурядным, ярким, самобытным и, когда ему предложили пост директора «Мосфильма», весь свой выдающийся организаторский талант и неуёмную энергию бросил на создание новой кинематографии. Именно при нём на студию пришли режиссёры, многие из которых украшают сейчас наше киноискусство.

Каждого из приглашённых на «Мосфильм» Пырьев пытался заставить делать комедию. Пырьев сам поставил немало комедийных лент и очень любил весёлый жанр. Но все шарахались от этого, как от огня. Почему-то никто из молодых режиссёров не желал быть Гоголем, никого не прельщала слава Салтыкова-Щедрина. Видимо, мои товарищи обладали более сильной волей, чем я. У них уже явно сложился крепкий режиссёрский характер. Всем им удалось уклониться от амплуа комедиографа, кроме меня.

Я тоже пытался увильнуть, и неоднократно. В период

постановки «Карнавальной ночи» я отказывался четыре раза. Первый раз, когда ещё писался сценарий. Второй — когда фильм запустили в производство и шёл подготовительный период. После того как был снят первый материал, я отбрыкивался ещё дважды. Но, видно, плохо отбрыкивался. Пырьев раскусил, что я человек слабохарактерный, и не уступал ни в какую. Мне ничего не оставалось, как покориться.

Иван Александрович, сознавая, что начинающему постановщику трудно охватить весь объём работы, вмешался в комплектование съёмочной группы. Он хотел сплотить вокруг меня зрелых, знающих кинематографистов, которые окажут творческую помощь, подопрут меня своим опытом. В коллективе действительно собрались очень умелые люди. Все они являлись профессионалами высокого класса.

Возглавлять же этих талантливых людей пришлось мне — молодому, никому не ведомому, неоперившемуся режиссёру. Увидев, что постановщик — зелёный новичок, ничего ещё не смыслящий и ничего не создавший, некоторые из них сразу же принялись меня учить, как надо снимать музыкальную комедию.

Частенько точки зрения сотрудников не только отличались друг от друга, но, главное, абсолютно расходились с моим мнением. Я сообразил, что если буду спорить с каждым, то, во-первых, наживу в группе врагов, а мне с этими людьми надо тянуть в одной упряжке целый год. Во-вторых, я посчитал, что, если стану по каждому поводу убеждать и вводить всех в свою веру, у меня просто не хватит ни сил, ни времени на съёмку картины. И тогда я начал воспитывать в себе умение всех слушать, не возражать, даже согласно кивать головой, а делать по-своему.

Самым трудным был мой поединок с Пырьевым. Доверив мне картину в труднейшем жанре музыкальной комедии, Иван Александрович как бы поручился за меня перед кинокомитетом — ведь Пырьев управлял студией. Но в данном случае то, что он оставался режиссёром, очень мешало. Ему-то это наверняка не мешало, но мне пришлось нелегко. Первая схватка, если так можно назвать битву с явно превосходящими силами противника, разыгралась вокруг исполнителя роли Огурцова. На эту роль я пробовал многих и наконец остановился на кандидатуре прекрасного и многогранного артиста Петра Александровича Константинова. Проба получилась убедительной. Правда, Огурцов Константинова не столько смешил, сколько страшил. На экране действовал очень взаправдашний, натуральный, зловещий чиновник. Фигура, созданная Константиновым, вызывала бы у зрителя глубокие и далеко не весёлые воспоминания.

Но Пырьев, увидев пробу Константинова, забраковал её категорически:

— Роль Огурцова должен играть Игорь Ильинский!

Дело заключалось не в том, что Константинов не понравился директору студии или Пырьев больше любил Ильинского. Нет, проблема упиралась в трактовку сценария, в будущую интонацию фильма.

Я намеревался поставить реалистическую, не только смешную, но и ядовитую ленту, где социальные мотивы — разоблачение Огурцова — играли бы доминирующую роль. То есть я стремился снять в первую очередь сатирическую комедию, зло высмеивающую дураков-бюрократов, оказавшихся не на своём месте. «Будет замечательно, — думал я, — если картина станет вызывать не только смех, но и горечь».

Пырьев же направлял меня в сторону более условного кинозрелища, где красочность, музыкальность, «карнавальность» создавали бы жизнерадостное настроение, а Огурцов был бы лишь нелеп, смешон и никого не пугал. Сочная, комическая манера Ильинского, с точки зрения Пырьева, идеально подходила к такому толкованию.

При этом Иван Александрович не отрицал сатирической направленности картины, он считал, что при гротесковом, «буффонном» решении сила сатиры увеличивается. Я же был уверен и тогда и сейчас, что так называемая реалистическая сатира бьёт более точно, более хлёстко, более полновесно.

И в этом сражении опять победил Пырьев. Я не смог настоять на своей кандидатуре исполнителя роли Огурцова и уступил в очередной раз. И рад, что уступил! Ильинский создал замечательный образ туполобого чиновника.

Что же касается интерпретации фильма, я не берусь судить, кто из нас был тогда прав — Пырьев или я. Ведь существует только один вариант «Карнавальной ночи». А сравнивать осуществлённую комедию с неосуществлённым замыслом невозможно.

Когда начались съёмки, Пырьев еженедельно смотрел отснятый материал и тут же вызывал меня для очередной нахлобучки или разноса. Если же эпизод ему нравился, он не боялся похвалить и не считал это непедагогичным. Постепенно я стал применять и к Пырьеву свою излюбленную тактику. Когда он директивно советовал то, что мне приходилось не по нутру, я делал вид, что соглашаюсь. Возражать не решался — страшно было. Потом уходил в павильон или монтажную и делал по-своему. Но Иван Александрович был не из тех, кого можно обвести вокруг пальца. Он вскоре раскусил мои манёвры и,

обзывая меня «тихим упрямцем», продолжал упорствовать и добивался своего. Во время постановки «Карнавальной ночи» если кто и проявлял режиссёрский характер, то директор студии, а отнюдь не режиссёр-постановщик.

Съёмки шли невероятно тяжело. Надо было заставить всех слушаться себя. А ведь меня окружали люди именитые, многие — старше и опытнее. Вспоминаю такой случай. В павильоне оператор ставил свет, а я репетировал с артистами очередную сцену. Наконец всё готово — можно снимать. И тут неожиданно меня вызвали к директору студии. Срочно. Это означало, что Пырьев только что ознакомился со свежей партией снятого материала и намерен высказать своё мнение. Я оставил съёмку и помчался. На этот раз Иван Александрович одобрил мою работу, и, окрылённый, я возвращался в павильон. Я шёл за декорацией, меня никто не видел. И вдруг я остановился как вкопанный. Я услышал команду оператора: «Внимание! Мотор! Начали!» Помощник режиссёра крикнул: «205-й кадр, дубль первый!» — и щёлкнул хлопушкой. Актёры послушно сыграли сцену, которую я отрепетировал перед уходом. Оператор скомандовал: «Стоп!» Съёмка проходила без меня! Это была неслыханная бестактность. Оператор не имел никакого права снимать в моё отсутствие. Лишь если бы я сам попросил его об этом. Что мне было делать? На размышление оставалась какая-то доля секунды. Не драться же! Это говорило бы исключительно о моей слабости. Решение пришло мгновенно. Я вышел из-за декорации и спокойно, но громко сказал помощнику режиссёра:

— Этот дубль не печатать!

Это значило, что никто не увидит кадра № 205, дубль первый. В лаборатории его вырежут из негатива и не напечатают позитив. Я не стал выяснять отношений с оператором, я только приказал своему помощнику:

— На хлопушке снова поставьте первый дубль.

Таким образом я демонстративно перечеркнул операторскую самодеятельность, показав, что съёмка начнётся лишь сейчас, когда пришёл постановщик. Одновременно я преподал урок и артистам: не слушаться никого, кроме меня! Я поступил так не из амбиции, просто вёл борьбу за правильное, нормальное положение режиссёра в съёмочной группе…

Образовались сложности и другого рода. Молодому человеку труднее всего бывает получить именно первую постановку. Ведь огромные средства, отпущенные на фильм, доверяются неизвестному субъекту. А если картина выйдет плохой, деньги будут выброшены зря и государство потерпит моральный и материальный убыток? Поэтому, когда работает дебютант, за его

материалом идёт усиленный контроль, и это разумно. Естественно, что и за мной следили со всех сторон настороженные глаза. А ситуация с картиной сложилась тревожная. Много сцен приходилось переснимать, ведь постановка была для меня одновременно и школой. Возник перерасход сметы и отставание от сроков. Моё положение покачнулось. Это сразу же почуяли некоторые мои «друзья» и понеслись жаловаться. А рассказать им было что. По неопытности и неумению я наделал немало ошибок. Тучи над моей головой темнели и спускались всё ниже и ниже. Беспокойные слухи побудили художественный совет студии собраться для определения дальнейшей судьбы нашего фильма.

Я показал маститым мастерам отрывки из «Карнавальной ночи», составляющие примерно половину картины. Среди членов художественного совета, к сожалению, не обнаружилось никого, кто в своей жизни поставил хотя бы одну комедию. Надо отдать должное уважаемым режиссёрам — они были единодушны в оценке: снятый и подремонтированный материал сочли серым, скучным и бездарным. Признали, что положение с фильмом безнадёжное: ведь половина уже отснята, а оставшиеся деньги на исходе. Было ясно, что актёров менять поздно, а выгонять режиссёра бессмысленно. Никто из уважающих себя художников не возьмётся за доработку. Вывод художественного совета оказался таков: единственное, что остаётся, — за кончить скорей съёмки и забыть об этом «кино» как о кошмарном сне.

«Благословив» меня таким образом, члены художественного совета разошлись с чувством исполненного долга. А я, убеждённый высокими авторитетами в собственном ничтожестве, вернулся в павильон, чтобы продолжать съёмки весёлой картины. В этот момент я, пожалуй, впервые проявил подлинные черты режиссёрского характера. Я не раскис, не сник, меня охватили злость, азарт, и я решил, что докажу этим…

Надо, конечно, честно признать, что если бы не поддержка Пырьева, то меня убрали бы с постановки. Иван Александрович по-прежнему верил в меня, и лишь благодаря его защите я смог доковылять до конца. Пырьев ни разу не усомнился в том, что я выиграю битву. Кроме того, он сам ставил комедии и на собственной шкуре испытал, как это трудно, как редко приходит удача, как хрупок и беззащитен комедийный жанр, как надо бережно к нему относиться.

По сути дела, Пырьев стал моим третьим учителем после Козинцева и Эйзенштейна. Несмотря на множество конфликтов, неизбежных между двумя упрямцами, я понимал, что Иван Александрович желает мне добра. И не только желает, но и

делает его. И я платил ему самой искренней симпатией и нежностью, что не мешало нашим препирательствам. Кстати, весь материал, который я показывал художественному совету, целиком вошёл в окончательный монтаж «Карнавальной ночи» и, как потом оказалось, не был таким уж чудовищным.

Вскоре после заседания художественного совета в газете «Советская культура» появилась заметка одного из редакторов кинокомитета. В частности, в статье сообщалось, что на «Мосфильме» по отвратительному сценарию молодой режиссёр снимает очередную пошлую комедию. А ведь я в это время прилагал неимоверные усилия, чтобы создать лёгкую, весёлую, жизнерадостную картину. Казалось, всем должно было быть ясно, что и в самом режиссёре надо поддерживать радостное, приподнятое настроение, а не всаживать ему нож в спину. Но чем больше я встречал недоброжелательства, тем упорнее становился. Все эти неприятности, жалобы, статьи, выступления и сплетни послужили для меня как бы испытанием на прочность. Меня клеймили, а я понимал, что надо проявить твёрдость и не поддаться. На меня жаловались, а я стискивал зубы и продолжал работу, не тратя сил и энергии на жалобщиков. Картину заранее обрекали на неудачу, а я надувался, как бычок, и бормотал про себя: «Увидим!»

В данном случае ослиная настырность, которая обуяла меня, оказалась полезной. Но так бывает далеко не всегда.

Для режиссёра вообще очень важно найти баланс между собственными убеждениями и так называемым мнением со стороны. Говорят, со стороны виднее. Это и верно и неверно. Иногда посторонний взгляд бывает поверхностным и даже ошибочным. Но порой он подмечает очевидные недочёты, мимо которых ты, находясь внутри картины, проходишь. Режиссёры — люди, и им тоже свойственно ошибаться.

Снимая «Карнавальную ночь», я не думал об успехе, о фестивалях и рецензиях, я мечтал лишь о том, чтобы меня не погнали с работы и дали когда-нибудь поставить ещё одну картину. Мне было не до честолюбия.

Препятствия, которые я преодолевал, ставя первую свою комедию, конечно, повлияли на перековку моего характера. После этого фильма я ещё не превратился в волка, но овечкой быть уже перестал. Профессия, где всё время приходится брать ответственность на себя, где невозможно уклониться от решения той или иной проблемы, где надо уметь заставить людей выполнять то, что тебе нужно, не может не оставить следа. Но иногда встречаются ситуации, когда человеческое и профессиональное приходят между собою в конфликт…

После следующей моей постановки — «Девушки без адреса» — Борис Ласкин и Владимир Поляков сочинили сюжет новой комедии и предложили его мне. Сюжет показался недурным. И вот Ласкин, Поляков и я снова отправились в Болшевский Дом творчества. Я не являлся соавтором, но по мере сил старался помочь сценаристам режиссёрским советом. Кое-что из моих предложений они принимали. Работа шла ходко. У нас сложились замечательные отношения. Помимо личных симпатий, нас объединял успех, связанный с «Карнавальной ночью». Ласкин и Поляков после окончания этого фильма явно уверовали в меня.

И вот сценарий «Не имей сто рублей!» закончен и отпечатан на машинке. Мне и до этого были известны все его сюжетные перипетии, сцены, персонажи. Но наконец я смог прочитать сценарий от начала до конца своими глазами. После чтения в моей душе осталось какое-то лёгкое беспокойство, но я быстро отогнал его. Авторы сдали своё сочинение на студию, и через две недели на художественном совете должна была решаться его участь. Надо сказать, что сценарий, заинтересовавший конкретного режиссёра, считается производственно-перспективным, то есть реальным делом. Сценарий же без режиссёра иногда принимается со скрипом. Может оказаться, что охотника на него так и не найдётся и рукопись останется прозябать в так называемом «сценарном портфеле» студии. А это нерентабельно и не устраивает ни авторов, ни сценарный отдел.

Сценарий «Не имей сто рублей!» режиссёра имел! Проходили дни, оставшиеся до худсовета. Редакторы и режиссёры читали сценарий, готовили свои выступления, и вроде бы всё складывалось благополучно. Никто не намеревался его гробить! Но тут началось некое странное брожение в ещё неведомых самому мне глубинах моей души. То лёгкое беспокойство, которое возникло при первом прочтении, не утихало, а, наоборот, разрасталось. Я перечитывал страницы, и неудовлетворённость произведением моих друзей увеличивалась. Но я боролся с этим чувством. Я говорил себе, что дотяну, дожму, доделаю.

Однако тревога росла, и я вдруг понял, что не хочу ставить сценарий, что он мне не нравится, что я не смогу осуществить по нему хорошую картину. «Но отступать поздно, — твердил я себе. — Как я буду выглядеть перед Ласкиным и Поляковым? И потом, я же находился рядом с ними, когда писался сценарий. Если мне что-то не нравилось, надо было сказать об этом раньше. Ничего не поделаешь, картину придётся снимать». Но внутренний червяк сомнения постепенно превращался в огромного змея. Начались бессонные ночи, метания, терзания. Я не знал, как поступить. Отказаться от постановки — значило разрушить

отношения с двумя талантливыми комедийными писателями, подвести студию. Ведь запуск нашего фильма уже включён в план (студия имеет план не только по выпуску фильмов, но и по запуску в производство), и, следовательно, коллектив «Мосфильма» может оказаться без премии. И наконец, у меня не существовало резервного варианта — ни малейшего намёка на какой-либо иной сценарий. Я останусь в «простое» и не буду получать никакой зарплаты. Мой «простой» может продлиться неизвестно сколько, может быть, целый год. (Так оно, кстати, и получилось!) «Но если я примусь за постановку, — внутренний голос не оставлял меня в покое, — я сделаю слабую, посредственную комедию. А ведь это не нужно никому — ни авторам, ни студии, ни мне».

Шаткость моей позиции заключалась в одном: «Куда же ты, умник, раньше смотрел?»

И тут крыть было нечем. Время, оставшееся до худсовета, превратилось для меня в пытку. Я менял решения по десять раз на дню. Наконец наступила последняя ночь. Завтра в 11 часов утра художественный совет. Я не сомкнул глаз, но утром встал с твёрдым решением. В 9 часов утра я появился на квартире у Бориса Савельевича Ласкина и нанёс ему удар: сообщил о своём отказе. Я испытывал при этом постыдное чувство. После этого в 10 часов утра я примчался в кабинет директора студии (это был уже не Пырьев) и сказал, что выхожу из игры. Когда в 11 часов собрались члены художественного совета, им объявили, что заседания не будет.

Последствия этого поступка я расхлёбывал долго. На каждом совещании меня поносили за то, что я поставил в тяжёлое положение студию. С авторами отношения, конечно, разладились. Они считали, что я обошёлся с ними подло, предательски. И были недалеки от истины. В человеческом плане моё поведение не имело оправдания. Я понимал это. И чувствовал себя скверно и неуютно. Мне не нравилось, что я совершил. Угрызения совести не оставляли меня. Но я понимал и то, что действовал правильно. Я и в самом деле год не получал зарплату, долго искал тему, ходил по студии неприкаянным, но ни разу не пожалел о сделанном. Серая, неинтересная картина принесла бы всем значительно больше вреда. В этой истории я вёл себя некрасиво, но принципиально, как ни парадоксально это звучит. Кстати, сценарий не пропал, и на «Ленфильме» другой режиссёр поставил по нему фильм.

…Прошло девять лет после «Карнавальной ночи». Я стал уже матёрым, стреляным режиссёром. За моими плечами числилось пять фильмов. Работа над ними постепенно шлифовала мой

режиссёрский характер. Читатель может подумать, имея в виду предыдущий случай, что я стал творить подлости одну за другой. Но, поверьте, это в действительности не так. История со сценарием Ласкина и Полякова наиболее острая и конфликтная, и, кроме того, я ведь её мог утаить, скрыть от читателя, но я не пожалел даже себя.

Сейчас я попытаюсь рассказать о других гранях этого самого пресловутого режиссёрского характера.

В 1964 году журнал «Молодая гвардия» напечатал повесть «Берегись автомобиля!». У повести появилась хорошая пресса. И теперь можно было предложить студии не оригинальный сценарий, а экранизацию. Экранизацию, как известно, в кино любят больше, потому что произведение уже апробировано издательством.

Таким образом, инсценировку повести «Берегись автомобиля!» снова запустили в производство. Тут выяснилось, что Юрий Никулин и на этот раз не может сниматься, он опять уезжает за границу на длительные гастроли. Пришлось снова приниматься за поиски героя. Требовался артист, в которого зрители могли бы абсолютно уверовать как в реально существующего Юрия Деточкина и одновременно удивиться его высокопрофессиональному лицедейству.

Об Иннокентии Смоктуновском зашла речь ещё два года назад, когда картина начиналась в первый раз. Тогда мы говорили только в предположительном плане: хорошо бы было, если бы… Актёр в тот момент начинал играть Гамлета в фильме Козинцева, и на его участие в нашей картине в течение ближайшего будущего мы не могли рассчитывать. Но когда возобновилась работа, «Гамлет» уже совершал свой триумфальный путь по экранам мира, и мы решили соблазнить Смоктуновского возможностями задуматься над иными вопросами, и ином ключе и в ином жанре.

В группе все загорелись идеей, чтобы главную роль исполнил Смоктуновский.

Когда я дал Иннокентию Михайловичу прочитать повесть «Берегись автомобиля!», предложив роль Деточкина, он сказал: «Это очень интересно, вы стучитесь в ту дверь. Но сейчас я не могу сниматься, я занят». И действительно, актёр играл В. И. Ленина в фильмах «На одной планете» и «Первый посетитель».

Эта работа, которой он отдавал много сил, занимала его целиком и нравственно и физически. На один только сложный пластический грим уходило около четырёх часов. А потом ещё восемь часов шла съёмка. В общем, его трудовой день длился не

менее пятнадцати часов. «К сожалению, я не могу приехать к вам на кинопробу, у меня нет свободных дней. А когда выпадает выходной, то я должен отдохнуть, иначе просто не буду в состоянии сниматься будущую неделю», — жаловался Смоктуновский.

Положение становилось безвыходным. И я решил осуществить вариант, который обычно на студиях не практикуется. Я собрал небольшую съёмочную группу, и мы выехали в Ленинград, чтобы снять кинопробы Смоктуновского там, поступив согласно поговорке: «Если гора не идёт к Магомету, то Магомет идёт к горе». В Ленинграде несколько дней я репетировал с Иннокентием Михайловичем. И хотя он казался замученным и утомлённым, хотя мысли его были заняты другой ролью, я сразу убедился, что он создан для образа Деточкина: он странен и естествен в одно и то же время.

Наконец мы улучили момент и сняли кинопробу. Кинопроба получилась не очень хорошая. Сказалась усталость Смоктуновского и то, что вся его творческая энергия была сосредоточена на другом. Но тем не менее удалось достичь главного: я безоговорочно поверил его Деточкину!

Мы вернулись в Москву и занялись подбором актёрского ансамбля. Но тут неожиданно из Ленинграда на нас свалилась телеграмма: «К сожалению сниматься не могу врачи настаивают длительном отдыхе. Пожалуйста сохраните желание работать вместе другом фильме будущем. Желаю успеха уважением Смоктуновский».

В съёмочной группе началась паника. Все единодушно хотели, чтобы роль Деточкина играл Смоктуновский. Но актёр болен, а съёмочный период нельзя ни сдвинуть, ни отложить. Что делать?

Возникла принципиальная, благородная мысль: раз Смоктуновский не может участвовать в фильме — отказаться от картины, не снимать. Я помню, как в одной из комнат собрались операторы-постановщики Нахабцев и Мукасей, художник Немечек, второй режиссёр Коренев, художник по костюмам Быховская, чтобы всем вместе решить эту дилемму. Снимать или не снимать? Быть или не быть? Я предложил проголосовать. Видно, всем было настолько жалко расставаться со сценарием, что члены съёмочной группы единогласно подняли руки за то, чтобы снимать.

И мы принялись искать другого исполнителя.

Мы пробовали Леонида Куравлёва, тогда ещё молодого артиста. Он оказался достоверен, правдив, симпатичен, но в нём не хватало странности, не было эдакого лёгкого сдвига мозгов,

что ли.

Пробовали мы и Олега Ефремова. Он замечательно сыграл сцену, но, увидев его в роли Деточкина на экране, наш художник Борис Немечек сказал: «Товарищи, это же волк в овечьей шкуре!»

И действительно, Олег Николаевич мастерски изображал этот персонаж, но не был им. Сквозь мягкость, добросердечие и наивность проглядывал волевой, железный человек. И тогда мы приехали к нему в театр «Современник», которым он руководил, и предложили без всякой кинопробы роль Максима Подберёзовикова, следователя, антагониста Деточкина. Я до сих пор вспоминаю об этом разговоре с чувством огромной симпатии и уважения к Ефремову. Без малейшей амбиции и обиды согласился он играть Подберёзовикова, хотя ему очень хотелось сыграть именно Деточкина.

Итак, мы нашли следователя, но героя у нас по-прежнему не было. Мы пробовали ещё несколько артистов, но все они по тем или иным причинам не подходили. И тут, отчаявшись, я поступил совершенно неожиданно…

…Когда я вышел из «Красной стрелы» на площадь перед Московским вокзалом в Ленинграде, лил проливной дождь. Я позвонил Смоктуновскому домой, но телефон молчал. На «Ленфильме» в группе «На одной планете» мне сказали, что Иннокентий Михайлович болен и живёт на даче, в ста километрах от города.

На всякий случай ещё в Москве запасся рисуночком, как проехать к нему на дачу. И вот, взяв такси, я отправился в сторону Финляндии.

После долгих блужданий по просёлочным дорогам, где машина увязала в грязи, я подъехал к дачному посёлку, и какой-то парнишка указал на дом Смоктуновского.

Когда я вошёл, Иннокентий Михайлович спал. Шум разбудил его. Он проснулся — в проёме дверей стоял толстый человек в плаще, с которого стекала вода. Меньше всего он ожидал увидеть в этот момент меня. Он не поверил своим глазам, но это не было кошмарным сном, а, как он потом сам говорил, оказалось кошмарной действительностью.

На Смоктуновского произвело впечатление, что режиссёр приехал так далеко, в скверную погоду, нашёл его в этом заброшенном посёлке. Но, главное, ему нравилась роль Деточкина, он действительно хотел её сыграть. Однако чувствовал он себя больным и снова долго отказывался. Я уговаривал как мог. Я уверял, что в случае необходимости мы перенесём действие фильма из Москвы в Ленинград. Мы создадим ему царские условия для работы. Я не скупился на

посулы и обещания. И я не врал.

Я и впрямь собирался облегчить ему жизнь. Я видел, что Иннокентий Михайлович очень переутомлён.

Вернулась из магазина его жена и, увидев меня, сразу поняла, зачем я пожаловал. Она не сказала ни одного приветливого слова. Она молча жарила яичницу — нужно было накормить непрошеного гостя, — но всем своим видом выказывала явно неодобрительное ко мне отношение.

Хозяйка не вмешивалась в наш разговор. Она лишь изредка бросала на мужа презрительные взгляды — они были достаточно красноречивы. Она давала ему понять: если он согласится сниматься, она будет считать его полнейшим ничтожеством.

То, что меня накормили яичницей, оказалось, конечно, ошибкой со стороны хозяйки дома. Я подкрепился и решил про себя, что не уйду, пока не вырву согласия. Отступать мне было некуда. Наконец под моим напором Смоктуновский сдался и, тяжело вздохнув, проговорил:

— Ну ладно, хорошо, вот где-то в конце августа я кончу картину «На одной планете». Мне нужно несколько дней, чтобы прийти в себя, и я приеду.

Я сказал:

— Хорошо, Кеша, спасибо. Я очень рад. Но после твоей телеграммы с отказом мне никто не поверит, что ты согласен. Телеграмма — это документ, и я должен противопоставить ей другой документ. Я должен показать дирекции студии бумагу. Поэтому пиши расписку с обещанием, что сыграешь Деточкина.

Это был беспрецедентный случай — режиссёр взял с актёра расписку, что он будет сниматься! И до сих пор в архиве в папке фильма «Берегись автомобиля!» вместе с приказами, сметами и календарными планами лежит расписка, в которой сказано: «Я, Иннокентий Михайлович Смоктуновский, обязуюсь не позже 20 августа приехать в Москву и приступить к съёмкам в роли Деточкина в фильме «Берегись автомобиля!»».

Здесь тоже можно поразмышлять на морально-этическую тему, имел ли я право оказывать такое давление на нездорового человека. Может, стоило пожалеть Смоктуновского и отступиться. А вместо него сыграл бы кто-нибудь другой, похуже. Где тут правда, я не знаю, но вести себя иначе я уже не мог…

А в 1973 году я снимал трюковую комедию «Невероятные приключения итальянцев в России», совместное детище «Мосфильма» и итальянской фирмы «Дино де Лаурентис». Кроме всех тех проблем, которых хватает по горло в отечественном кинопроизводстве, здесь добавляется уйма новеньких. Для начала нужно, чтобы сценарий устраивал обе стороны. Но при наличии

разных художественных взглядов и несхожих эстетических вкусов советских и итальянских авторов работа над литературной основой картины напоминала известную басню Крылова о лебеде, раке и щуке. Но решающее значение итальянцы придавали срокам производства. Чем быстрее будет снята картина, тем дешевле она обойдётся.

Съёмочный период у них примерно в два раза короче, чем у нас. Девять десятых фильма — всё, что происходит в Советском Союзе, мы отсняли за два месяца. Для сложной постановочной картины, изобилующей огромным количеством труднейших трюков, это своеобразный рекорд. Итальянцы, с которыми мне довелось сотрудничать, как правило, профессионалы высокой марки. Но и мы, работая с ними, как мне кажется, сдали «экзамен на профессионализм». Нашей съёмочной группе удалось выдержать бешеный ритм, безостановочный натиск — результат до предела уплотнённого графика…

Постоянная дипломатия, подчёркнутая вежливость, я бы даже сказал, политес, должны были сопровождать эту нашу нервную, напряжённую, стремительную работу. Каждый этап производства фильма осложнялся тем, что у итальянского продюсера была иная точка зрения, нежели у руководства «Мосфильма» или у меня. И на достижение согласия уходило очень много душевных сил.

И тем не менее съёмки в Советском Союзе были проведены дружно, на одном дыхании.

Нам предстоял последний съёмочный рывок в Италии. В Риме нужно будет снять все начальные сцены фильма. С хорошим настроением, с ощущением выполненных обязательств съёмочная группа отправилась в столицу Италии.

И тут случилось неожиданное. На аэродроме Фьюмичино в Риме администрация фирмы нас встретила хмуро и недружелюбно.

Группу привезли в третьеразрядную гостиницу, расположенную километрах в двадцати от центра, что-то вроде римского Чертанова, и разместили в крохотных конурах. Нашими партнёрами сразу же был нарушен элементарный закон ответного гостеприимства — ведь итальянские коллеги жили в Москве и Ленинграде в прекрасных гостиницах, в хороших номерах. И это естественно. После трудного, напряжённого дня человек должен иметь возможность отдохнуть.

Следующий удар нам нанесли в помещении фирмы, куда мы отправились, бросив вещи в отеле. Нам недвусмысленно заявили, что в Риме работа пойдёт иначе, чем в России. Здесь другая страна и другие условия. «То, что можно было совершить у вас, — говорили нам, — здесь снимать нельзя. В Италии всё стоит

больших денег. (Как будто у нас всё бесплатно!) Например, вы даже не будете иметь возможности в городе поставить камеру на асфальт — все съёмки придётся вести с операторской машины».

— Почему? — удивились мы.

— Потому что иначе нужно заплатить крупные деньги муниципалитету.

Потом мы выяснили — это стоило копейки. Но фирма, видно, решила больше на картину денег не тратить. С самого начала нас стали держать в ежовых экономических рукавицах.

Сейчас, по прошествии времени, я себе представляю, какой сговор состоялся у итальянских партнёров перед нашим приездом. Они собрались, и де Лаурентис, видимо, сказал:

— Картина практически готова. Для итальянского зрителя интересно только то, что происходит в России, и неинтересны римские сцены. Поэтому мы должны дать русским возможность снимать лишь минимум, без которого фильм не сможет обойтись.

Я не присутствовал при этом разговоре и могу его только вообразить. Но все последующие события подтвердили мои догадки — де Лаурентис занял твёрдую «плюшкинскую» позицию.

Ничего не подозревая, мы были открыты для честного сотрудничества. Мы выполнили все договорные обязательства и хотели одного — хорошо завершить фильм. Но в Риме ощущение, что мы приехали к друзьям и единомышленникам, быстро пропало.

Вечером в день прилёта, подавленный, возмущённый, обиженный, я вернулся в гостиницу, увидел свою камеру-одиночку, в которой я с трудом мог повернуться, перебрал в памяти оскорбительный разговор и решил, что буду протестовать.

Но как? У меня не было никаких прав, я находился в чужой стране. Жаловаться на то, что нас плохо встретили и не дают снимать, казалось унизительным. И кому жаловаться? Найти бы какой-то более эффективный и действенный способ! И во мне внезапно, интуитивно, что ли, взыграли классовые инстинкты. Я понял: надо объявить забастовку!

Я не стал звонить на студию и согласовывать с дирекцией, можно ли мне объявить забастовку или нельзя! Я решил этот вопрос самостоятельно. На следующее утро, когда в отель прибыли итальянские директор картины, художник, оператор, чтобы ехать на осмотр натуры, я объявил, что на работу не выхожу. Я бастую!

Я не распаковывал чемодан, не брился. Я лежал на кровати несчастный, но непреклонный. Рядом на столике валялся тюбик с валидолом.

Вызвали де Лаурентиса. В моей клетушке собралось около

десяти человек. Сесть некуда, все стоят как в метро в часы «пик», а я лежу и заявляю:

— Во-первых, я не буду работать до тех пор, пока всей съёмочной группе не переменят гостиницу. Вы жили у нас в прекрасных условиях. И я считаю, что мы должны жить у вас в нормальной обстановке. Я требую также, чтобы вы предоставили нам возможность снять все сценарные кадры, утверждённые обеими сторонами. Иначе я на работу не выйду. Далее. Вы вычеркнули из списка нашей съёмочной группы художника по костюмам и ассистента режиссёра. А по нашей прежней договорённости они должны прилететь на съёмки в Италию. Я настаиваю на их вызове.

Луиджи де Лаурентис, брат и заместитель хозяина, глядя на моё небритое, озлобленное, решительное лицо, понял, что на этот раз лучше уступить. Требования бастующих, как пишут обычно в газетах, были удовлетворены полностью.

Когда по приезде в Москву я рассказывал дома о своей героической борьбе с капиталом, дочь Ольга критически посмотрела на мою фигуру и вздохнула:

— Лучше бы ты объявил голодовку!

Но у меня ещё не было опыта! В следующий раз я обязательно поголодаю!

Чужая страна, недостаточное владение языком, незнание законов и обычаев — всё это, конечно, сковывало.

Но главные трудности заключались в другом.

Например, мы действительно ни разу не поставили камеру на асфальт. Всё снималось с операторской машины. Если появлялся полицейский, то мы, как контрабандисты, скрывались в потоке транспорта, чтобы, упаси бог, фирму не оштрафовали. Мы не привыкли так работать. Когда мы снимаем у себя дома, милиция помогает организовывать пешеходов, автомобили, регулировать потоки движения. В Италии натуру мы снимали документально, методом «скрытой» камеры — скрытой не столько от пешеходов, сколько от полиции.

Съёмкам в больнице предшествовала яростная торговля из-за количества участников массовки. Мы просили 200 человек, нам давали 50. Одесский и неаполитанский базары с их нравами меркнут перед тем, как мы «рядились» с фирмой. Всё-таки выцыганили 120 человек массовки, но зато обещали снять все общие планы за один день.

Пришлось начать с актёрских игровых сцен, так как Евгению Евстигнееву, исполняющему роль Хромого, нужно было срочно вылетать в Москву — во МХАТе открывался сезон «Сталеварами», где у него нет замены.

Проходы санитаров по больнице и в том числе общие планы самого госпиталя снимались в здании бывшей лечебницы. Правда, сейчас помещение пустовало — хозяину оказалось невыгодным содержание больницы, и он её просто-напросто закрыл. Выгнал персонал, и дом стоял осиротевшим. Нам это казалось диким — прекрасное четырёхэтажное здание, специально выстроенное и оборудованное под больницу, не действовало, хотя больниц не хватало.

Для общего натурного плана клиники я попросил установить на фасаде вывеску «Больница» — по-итальянски «Ospedale». Надо было написать или приклеить 8 крупных букв — работы художнику на 15 минут. Однако, когда пришло время снимать этот кадр, где заняты все 120 человек массовки, я увидел — надпись не сделана. Я спросил: почему? Мне ответили что-то невразумительное: то ли нет бумаги, а магазины закрыты на обед, то ли художник куда-то уехал.

Я сказал:

— Снимать не буду! Моя просьба не каприз. Вывеска необходима для элементарного обозначения места действия. В нашей стране, если бы не выполнили указание режиссёра, я снимать бы не стал!

На это организатор производства адвокат Тоддини мне заявил: «А я чихал на твою страну».

Тут начался скандал! Я вскипел, Тоддини нанёс нам чудовищное оскорбление. У меня чесались руки — очень хотелось прогуляться по его физиономии. Но я побоялся нарушить «дипломатический этикет», да и адвокат был стар. Тогда я отменил съёмку и потребовал от этого субъекта извинений.

Опять вызвали де Лаурентиса. Он пытался притушить страсти, отдал распоряжение написать буквы. Проделали это за пять минут. Но самое подлое заключалось в том, что адвокат Тоддини заявил Лаурентису, будто он оскорбительных слов не произносил. Однако через несколько дней он всё-таки принёс нам свои извинения.

Я это рассказываю для того, чтобы читатель представил себе обстановку, в какой нам порой приходилось трудиться в Италии. Правда, отношения с операторской группой, художниками, гримёрами, ассистентами режиссёра, с рабочими, костюмерами складывались очень хорошо. Здесь не было и намёка на непонимание или недружелюбие. Все работали сплочённо, точно, профессионально. И между русскими и итальянцами возникли самые добрые, сердечные чувства, родилась дружба.

Но как только доходило до хозяев, всё рушилось. Каждый кадр стоил нам крови, нервного напряжения. Каждый кадр

давался с боем, с борьбой. Фирма экономила деньги на всём…

Вероятно, основа непонимания, шероховатостей, трений, возникших между нами и фирмой де Лаурентиса, состояла в том, что мы не могли уразуметь, почему денежный расчёт довлеет надо всем — над смыслом, над содержанием, над качеством фильма. Итальянцы же, наверное, не понимали нашу точку зрения. То, что для итальянских продюсеров было естественным, мы считали бессмысленным и чудовищным. А по их понятиям, мы не жалели средств потому, что не выкладывали их из собственного кармана. Мы ведь расходовали государственные, народные деньги, то есть, с их точки зрения, ничьи!

И всё-таки я не хотел бы, чтобы у читателя сложилось впечатление, что наше пребывание в Риме оказалось сплошной каторгой. Это было бы сильным преувеличением. Да, в будни мы лили пот, как ломовые лошади, зато в воскресные дни превращались в беспечных туристов. Прекраснейшие итальянские города — Флоренция, Венеция, Сиена, Пиза, Орвьето, Сперлонга, Ассизи, карликовая республика Сан-Марино, многочисленные римские музеи подвергались нашим любознательным туристским набегам.

Работа в Италии дала редкую возможность увидеть и узнать замечательную страну, познакомиться с её величественным прошлым, общаться с весёлыми, артистичными, приветливыми итальянцами. Я благодарен судьбе, что она «отломила» мне такой кусок жизни.

В разгар съёмок в Риме весь наш коллектив был приглашён в гости сценаристом Родольфо Сонего. Родольфо — ученик и сподвижник отца неореализма Чезаре Дзаваттини. Он один из самых популярных итальянских кинодраматургов, вместе с Дзаваттини он автор «Бума». На наших экранах шла его «Девушка с пистолетом» («Не промахнись, Ассунта!») и «Игра в карты по-научному».

Родольфо и его жена Аллегра интересуются нашей страной, любят её. Аллегра Сонего посещала в Риме курсы русского языка и довольно неплохо изъясняется по-русски. Благодаря приветливости, сердечности и гостеприимству хозяев мы чувствовали себя у них в доме уютно, свободно, раскованно. Их квартира не напоминала антикварный магазин, как в некоторых других домах. При этом Сонего отнюдь не бедняк. Но в нём нет ни грана буржуазности. Прощаясь со мной, Родольфо сказал: «Я хочу, чтобы ты знал: в Италии живут разные люди». И я понял, что этим вечером Сонего хотел сгладить неприятные впечатления оттого, как нас встретили и Риме…

Всем нам было очень жаль расставаться с Луиджи Баллистой,

игравшим в фильме роль беспаспортного, обросшего бородой доктора. Окончив съёмки, артист позвал к себе в дом всю советскую съёмочную группу. Экспансивный, широкий, ироничный Луиджи пользовался всеобщей симпатией.

Баллиста живёт в Трастевере, бедном районе Рима, находящемся за Тибром. Если поискать аналогию с Москвой, то это вроде Замоскворечья.

После знакомства со старинной холостяцкой квартирой Луиджи мы отправились в таверну, расположившуюся рядом на улице под открытым небом. Хозяин траттории — друг актёра.

В разгар обильного угощения появились два уличных музыканта. Они мгновенно распознали в нас иностранцев и, примостившись рядом, стали наигрывать популярные итальянские песни. Когда они выяснили, что мы русские, репертуар немедленно сменился: зазвучали «Подмосковные вечера». К этому моменту было уже немало съедено и выпито. Мы все расчувствовались. Родная песня и алкогольные пары обострили тоску по Родине. Один из нас — Валерий Сировский — предложил:

— Ребята, скинемся!

Мы начали швырять в шляпу одного из музыкантов по тысяче лир каждый, что составляло немалую часть нашего скромного суточного бюджета. Но в эту минуту нам было не до денег!

Бродячие музыканты собрали около нашего столика сумму, которую не зарабатывали, наверное, и в неделю. Они тут же кончили музицировать, благодарно поклонились нам и поделили выручку между собой. Затем один из них уселся в собственный «Фиат-124», другой — в собственный «Фиат-127», и оба нищих разъехались в разные стороны…

Надо сказать и о дружеской поддержке, которую во время римских съёмок оказывали мне наши соавторы Кастеллано и Пиполо. Во всех конфликтах с фирмой они стояли на моей стороне. Их вера, участие и дружба были для меня неоценимы, и я никогда не забуду об этом.

Однако пора возвращаться к работе.

С самого начала Лаурентисы неоднократно предлагали мне итальянского монтажёра. Их недоверие относилось не только ко мне лично, но и к школе русского монтажа. Считалось, что русские не сильны в динамичном, экспрессивном монтаже. Сроки же были короткие. Но я-то понимал, что новому монтажёру понадобится не менее месяца, чтобы только разобраться в полутора тысячах снятых кадров, и наотрез отказался от его услуг. Преодолеть моё сопротивление не удалось и в этом вопросе.

Монтаж фильма был осуществлён за месяц. Это несказанно удивило фирму «Дино де Лаурентис». Они-то знали, какое гигантское количество материала снято…

Сергей Михайлович Эйзенштейн рассказывал мне, как продюсер отобрал у него картину, снятую им в Мексике, и не дал возможности смонтировать её. Эйзенштейн был всего-навсего гениальным режиссёром и гениальным мастером монтажа, зато продюсер — собственником материала. И из этого материала какие-то ремесленники склеили короткометражки. В них уже не чувствовалось биение сердца и дыхание великого мастера.

Столкнувшись с нравами итальянского кинопроизводства, я вспомнил Эйзенштейна и понял, что пришлось ему тогда пережить.

Хозяева фирмы пригласили на просмотр новой комедии представителей «Парамаунта», предполагавшего купить ленту для проката в Америке. Пришли три важных американца.

Во время показа картины два незнакомых мне человека, сидевшие в первом ряду, частенько посмеивались, хихикали, фыркали, давились от смеха. Я, конечно, полюбил этих зрителей, как родных. И только потом узнал (как ни жаль в этом признаться!): это были клакеры, специально нанятые люди, чтобы создать весёлую атмосферу во время важного коммерческого просмотра.

Американцам фильм понравился, но они спросили де Лаурентиса: «Почему же вы не пригласили в такой лихой фильм суперзвёзд? Это очень затруднит и ухудшит прокат!»

Продюсер только почесал затылок.

Дело в том, что когда Дино де Лаурентис увидел смонтированную картину, которая ему понравилась, он и сам огорчился, что не рискнул нанять знаменитых и, значит, дорогих актёров. Он сам мне об этом говорил. Ведь для прибыльного проката фильма на Западе необходимо, чтобы на афише блистали имена популярных кинозвёзд…

Снимать за границей было значительно труднее, чем дома. Только благодаря железобетонному упорству удалось добиться всего, что требовалось для фильма.

Сыграло здесь роль, конечно, огромное чувство ответственности за порученное дело, а также то, что я всё время ощущал за спиной незримую поддержку 250 миллионов соотечественников…

Если вспомнить, каким рохлей я начинал свою режиссёрскую деятельность, то становится понятным, что наша профессия накладывает отпечаток на характер, более того, изменяет его.

Но, будучи непреклонным в достижении цели, как важно

режиссёру не загрубеть душой, остаться доброжелательным, отзывчивым, тактичным человеком. Часто власть, дарованная нам по положению (это относится не только к режиссёрам), развращает душу. И тогда человек превращается в безапелляционного диктатора, в нём появляется кастовая высокомерность, небрежение к другим, вырастает ощущение собственной исключительности. Мне думается, такой художник обязательно начнёт деградировать, потому что он лишится главного — сердечности, чуткости, сострадания, в нём останется только непомерная любовь к самому себе.

Хорошо, если режиссёру удастся сохранить в себе непосредственность — свежий и даже в чём-то наивный взгляд на вещи, если он сможет сберечь способность удивляться и противостоять равнодушию и цинизму.

Так что подлинный режиссёрский характер — это сложный сплав настойчивости и податливости, упрямства и уступчивости, уверенности и умения сомневаться. Режиссёр должен знать себе цену, но ни в коем случае не переоценивать собственную персону и её значение. Его душа обязана быть не только открытой доброте, которая, с моей точки зрения, является высшим проявлением человеческой натуры, но и творить её. Режиссёр должен быть защищён непробиваемой бронёй и одновременно очень раним. И ещё одно качество необходимо каждому режиссёру — терпение. Ведь постановка фильма — процесс, длящийся целый год, а то и больше. И надо уметь растянуть, распределить на весь этот период творческий запал; заставить себя терпеливо ждать, пока начнут появляться первые результаты; покорно выносить непогоду; смириться, когда из-за болезни актёра ты отстал от плана; когда тебя ругают на всех летучках, а надо переснять полфильма; выдержать всё, даже неудачу, даже плохую картину. Потому что, помимо таланта, упорства и здоровья, основа нашей профессии — терпение и трудолюбие. И наверно, эти качества — основа не только нашей профессии.

Маленькие новеллы о большом актере

Мне повезло. Я работал с прекрасными артистами. Среди них Иннокентий Смоктуновский и Барбара Брыльска, Николай Крючков и Людмила Гурченко, Олег Ефремов и Лариса Голубкина, Эраст Гарин и Алиса Фрейндлих, Анатолий Папанов и Ольга Аросева, два Андрея — Миронов и Мягков, два Евгения — Леонов и Евстигнеев, два Сергея — Юрский и Филиппов, два Юрия — Яковлев и Никулин. А в самом начале своего режиссёрского пути мне довелось встретиться с корифеем нашего театра и кино — Игорем Ильинским…

Сценарий «Карнавальной ночи» был, по существу, эстрадным кинообозрением. Едва прочерченный сюжет служил нехитрым стержнем для связки концертных номеров. Вместо живых людей, вместо сочных характеров сценарий населяли маски. Огурцов — маска тупого бюрократа; героиня фильма Леночка Крылова — маска оптимизма и жизнерадостности; влюблённый в Леночку электрик Гриша — маска робости и застенчивости. Между тем эти маски действовали не в средневековой комедии «дель арте», а в современной реалистической среде, с её социальной и жизненной атмосферой. Происходящее не могло быть условно-отвлечённым, маскам предстояло обрести конкретные, достоверные черты… Но как этого достичь?

Задача представлялась для меня достаточно ясной, а вот как её выполнить, ощущалось ещё довольно-таки туманно. Понятно одно — с помощью актёров надо преодолеть драматургическую бледность характеров. При этом главным для меня оставалась сатирическая направленность, а «шампуром» картины являлся, конечно, образ Огурцова. Успех фильма во многом зависел от того, кто станет играть эту роль.

Предложение Пырьева пригласить Игоря Ильинского повергло меня в панику. Ильинский по возрасту годился мне в отцы. Я знал его как зритель с самого детства. Любимый актёр Якова Протазанова, снявшийся в «Аэлите», «Закройщике из Торжка», «Процессе о трёх миллионах», «Празднике святого Иоргена». Ведущий артист в театре Всеволода Мейерхольда, исполнивший роли Счастливцева и Присыпкина, Фамусова и Расплюева. Непревзойдённый Вывалов в фильме Григория Александрова «Волга-Волга». Актёр, создавший блистательную галерею русских классических образов — от Хлестакова до Городничего — на сцене Малого театра. С одной стороны,

любимец публики, популярнейший артист, крупный художник, с другой стороны, я, то есть никто!

«Что за человек Ильинский? Захочет ли он слушать указания молодого режиссёра? Не будет ли вести себя со мной пренебрежительно и высокомерно, как «маститый» и «народный»?» — думал я, робея перед знаменитым именем.

Дебютант всегда болезненно относится к попытке вмешаться в его работу. Я боялся, что Ильинский станет навязывать мне свои решения, вторгаться в мои дела, угнетать советами. И пока Игорь Владимирович читал сценарий, я молил в душе: хорошо бы отказался!

Накануне встречи с актёром я выработал программу, как себя вести. Однако Ильинский держался необычайно деликатно, скромно, ничем не высказывая своего превосходства. Так что вся моя подготовка пропала даром. Игорь Владимирович усадил меня в кресло, и мы начали беседу:

— Даже не знаю, что вам сказать, Эльдар Александрович. Понимаете, я уже играл Бывалова в «Волге-Волге». Не хочется повторяться.

«Сейчас откажется от роли!» — возликовал я про себя, но положение режиссёра обязывало уговаривать.

Сразу согласиться с Ильинским и попрощаться с ним было как-то неловко.

— Игорь Владимирович, — заметил я, — да ведь бюрократы сейчас совсем не те, что в тридцать восьмом — в тридцать девятом годах. Всё-таки прошло уже больше пятнадцати лет. Наш народ ушёл далеко вперёд, а бюрократы вместе с ним. Нынешние чинуши научились многому.

— Верно, верно, — подтвердил Ильинский. — Бюрократы сейчас стали «демократичнее». Они, знаете ли, со всеми за руку… Что же, может быть, поищем грим, костюм, прощупаем черты современного бюрократа?

Это означало, что Ильинский решил попробоваться, и отступать мне было невозможно.

— Мне кажется, — добавил я, — нужно играть не отрицательную роль, а положительную. Ведь Огурцов — человек честный, искренний, деятельный. Он преисполнен лучших намерений. Он горит на работе, весь отдаётся делу, забывая о семье и личных интересах. Огурцов неутомим, он появляется везде и всюду — непоседливый, энергичный труженик. Огурцов непохож на иных начальников, которые вросли в мягкое кресло. Он весь в движении, контролирует, активно вмешивается, советует, даёт указания. Он инициативен, не отрывается от коллектива, по-хозяйски относится к народному добру.

Вспомните — «бабу-ягу воспитаем в своём коллективе». Он открыт, прост, наш Огурцов, и совсем нечестолюбив. Он демократичен без панибратства и фамильярности. В нём есть все качества, которые мы требуем от положительного героя. И в нём даже есть кое-какие недостатки, чтобы не выглядеть иконой.

Правда, может быть, кое-кому наш портрет покажется неполным и кое у кого будет вертеться на языке старое, простое и точное слово «дурак». Так ведь это слово в характеристиках не пишется, и с работы за глупость не увольняют. Да и что такое дурак? Если вдуматься, человечество не может без них существовать! Ни один умник не считался бы таковым, если бы его не оттенял дурак.

— Но и дураки бывают разные, — подхватил Игорь Владимирович. — Пассивный дурак неопасен. Но активный дурак, благонамеренный дурак, услужливый дурак, дурак, обуреваемый жаждой деятельности, не знающий, куда девать рвущуюся наружу энергию, — от такого спасения нет, это подлинное стихийное бедствие! Вот таков, по-моему, Огурцов.

Перебивая друг друга, мы долго говорили с Игорем Владимировичем Ильинским. Я не могу сказать, что после первой беседы мы расстались друзьями, но мы расстались единомышленниками. Нас объединила ненависть к герою нашей будущей комедии. А то, как вёл себя Ильинский, подкупило меня. Я подумал, что с ним будет интересно, легко, а все мои опасения, пожалуй, безосновательны.

И действительно, Ильинский оказался прекрасным партнёром. Работа с ним доставляла только удовольствие. У нас не случилось ни одного конфликта, мы всегда находили общий язык.

Ильинский, который сотрудничал с крупнейшими мастерами режиссуры, был воспитан в почтении к режиссёрской профессии. Я, со своей стороны, с абсолютным доверием относился ко всем его актёрским предложениям.

Во время производства «Карнавальной ночи» именно Игорь Владимирович задал тон уважительного отношения ко мне. Глядя на него, остальные актёры и члены съёмочной группы, вероятно, думали про себя: «Уж если такой огромный, много повидавший артист, как Ильинский, слушается молодого режиссёра, то, пожалуй, этот постановщик не полный идиот. Надо и нам попытаться его понять. Может быть, то, что он мелет, не такие уж глупости».

Меня поражала безупречная дисциплинированность Игоря Владимировича. Я почему-то думал, что если актёр знаменит, популярен, то он обязательно должен ни с кем не считаться,

опаздывать на съёмки, хамить, выпячивать себя на первый план. А Ильинский держался так, что окружающие не чувствовали разницы ни в опыте, ни в годах, ни в положении. Он в своём повседневном поведении проявлял талант такта и чуткости не меньший, чем актёрский.

Жизнь ломала мои привычные представления. У меня тогда впервые зародилась, казалось бы, парадоксальная мысль, которая впоследствии подтвердилась на многих примерах и превратилась в прочное убеждение: чем крупнее актёр, тем он дисциплинированнее, тем меньше в нём фанаберии, тем глубже его потребность подвергать свою работу сомнениям, тем сильнее его желание брать от своих коллег всё, чем они могут его обогатить. И наоборот: чем мельче актёр, тем больше у него претензий, озабоченности в сохранении собственного престижа, необязательности по отношению к делу и людям…

В нашем фильме отжившее выражалось в образе Огурцова с его моралью «как бы чего не вышло», с его позицией, что запретить всегда легче и безопаснее, чем разрешить.

И здесь сатирическое дарование Ильинского сослужило прекрасную службу. Актёр буквально «раздел» своего героя, показал его тупость, ограниченность, самодовольство, подхалимство, приспособленчество, темноту, надменность, псевдовеличие.

Когда я сейчас думаю об образе Огурцова, то понимаю, какое разнообразие красок и оттенков вложил в эту роль крупнейший артист нашего времени. И убеждён, что успех, выпавший на долю картины, во многом определило участие в ней Ильинского. В его Огурцове зрители узнавали черты тех самодуров и дураков, которые вознеслись на руководящие холмы, и с этих вершин пытались спускать директивные глупости… Ильинский своей мастерской игрой, своим гражданским темпераментом разоблачил огурцовых и огурцовщину…

Вторая встреча с Игорем Владимировичем произошла у меня во время подготовки к фильму «Человек ниоткуда». Сценарий этой картины родился так: я пришёл кталантливому театральному драматургу Леониду Зорину и предложил ему тему: первобытный снежный человек попадает в современную Москву и что из этого получается. В те годы пресса широко обсуждала гипотезу о существовании снежного человека. Чего только не было в сценарии-кинодебюте Зорина, а затем и на экране. Картина одновременно и цветная и чёрнобелая; в ней причудливо переплетаются реальная действительность и сон, фантастика. Персонажи то говорят прозой, то вещают белыми стихами. Невероятные события перемешиваются с вполне узнаваемыми

жизненными ситуациями. Философские частушки сменяются остротами, дикари-людоеды наблюдают за запуском ракеты, седобородые академики поют куплеты и пляшут. Эксцентрические трюки соседствуют с реалистическим повествованием.

Эта фантасмагория, нагромождение довольно-таки разнородных элементов образовали замысловатую форму кинорассказа.

Но оригинальность формы, необычность приёмов понадобились нам с Зориным для того, чтобы объёмнее, резче подчеркнуть идею фильма. Чтобы взглянуть свежими глазами на нашу жизнь, где переплеталось хорошее и дурное, важное и случайное, мусор и крупицы прекрасного, требовался герой с совершенно детским, непосредственным, наивным восприятием. Мы не стали извлекать его из среды реально существующих людей и прибегли к вымыслу: привели в Москву чудака — «человека ниоткуда», из несуществующего племени «тапи».

Я предложил роль Чудака Игорю Владимировичу Ильинскому. Тот отнёсся к ней с сомнением. Ему казалось, что образ написан для более молодого исполнителя, нежели он. В сценарии много сцен связано с бегом, прыжками, лазанием по горам. Физическая, спортивная нагрузка роли действительно была велика. «Но вы же всю жизнь занимаетесь теннисом и коньками! — убеждал я Ильинского. — А если уж придётся делать что-нибудь акробатическое, то пригласим дублёра», — добавил я. У Игоря Владимировича имелись кое-какие претензии к самому сценарию, но мы с Зориным обещали переработать сцены, вызывавшие его тревогу. В общем, я рассеял его сомнения и был уверен, что вместе мы всё преодолеем. За спиной маячила недавно законченная и прошедшая с успехом «Карнавальная ночь».

Начались съёмки. Они шли туго, со скрипом. Я не мог нащупать стилистику картины, степень её условности. Кроме того, постепенно выяснилось, что интуиция не подвела Ильинского. Наивность, детскость, непосредственность Чудака получались у актёра прекрасно сыгранными, но явно противоречили его психофизической природе и возрасту. Оказалась также непосильной и тяжелейшая физическая нагрузка. Когда же трюки вместо артиста выполнял дублёр, становилось сразу ясно, что их делает каскадёр, а не сам исполнитель. Надо честно признаться, что всё это Ильинский понял гораздо раньше меня. Ошибка была, конечно, обоюдной, но главная доля вины лежала на мне. Режиссёрская напористость на этот раз повредила делу. Мы расстались, не испортив ни на йоту

наших добрых отношений…

В 1961 годуя перечитал пьесу Александра Гладкова «Давным-давно». Озорная, написанная звонкими стихами, она рассказывала о смелых, лихих людях, которые весело дерутся, горячо влюбляются, бескорыстно дружат, готовы прийти на помощь другу, о людях, которые ценят шутку, застолье и вообще любят жизнь. Мне захотелось снять такой фильм. И повод подвернулся удобный: через полтора года исполнялось сто пятьдесят лет со дня Бородинской битвы.

Я не сомневался, что с запуском фильма сложностей не будет. Пьеса семнадцать лет шла на сцене и была достаточно популярна. Неожиданно я наткнулся на сопротивление. Произведение сочли слишком легковесным.

«Как! К юбилею Отечественной войны 1812 года выступить с легкомысленной комедией, смакующей пьянки дворян и их любовные забавы? Это невозможно», — говорили мне авторитетные работники. Я пытался доказать, что пьеса вызывает в зрителе гордость за наших предков, восхищение их подвигом, будит любовь к Отчизне. Однако призывы оставались тщетными. Неблагоприятная реакция на моё намерение поставить «Давным-давно» диктовалась не дурным отношением к пьесе или ко мне, а тем, что фильм будет выпущен к юбилею.

У нас порой считают, что комедия не способна рассказать о крупных исторических событиях, таких, как война или революция. Мы к юбилеям относимся серьёзно и никаких улыбок, когда речь идёт о важных темах, не признаём. Некоторые считают, что торжествам подобают тягучие оды, бездушные кантаты и эпопеи, холодные оратории, которые ускучняют, отяжеляют праздник.

Однако благодаря опять-таки поддержке Пырьева «Гусарскую балладу» (так я решил назвать фильм по пьесе Гладкова) удалось протолкнуть в производство.

«Гусарская баллада» — моя первая историческая картина и первая экранизация известной пьесы. Я, как режиссёр, не имел права сделать картину ниже известных постановок или хуже пьесы.

В сценарии, как и в пьесе, роль народного полководца Михаила Илларионовича Кутузова не очень большая, но ключевая, смысловая, важная. На все роли я подбирал комедийных актёров и не сомневался, что Кутузова тоже должен играть комик. Я решил предложить роль фельдмаршала моему старому другу Игорю Ильинскому. Как говорится, битому неймётся. Мало того, что мне с трудом удалось протащить запуск фильма в производство, я ещё захотел взять на роль

национального героя смешного, развесёлого артиста. Из-за своей затеи я хлебнул немало горя.

Как и следовало ожидать, это предложение на студии встретили в штыки. «Комедийный актёр, — говорили мне, — не имеет права появляться на экране в образе великого полководца. Ведь как только зрители увидят Ильинского в форме фельдмаршала, они покатятся со смеху, и память Кутузова будет оскорблена, скомпрометирована».

Я возражал:

— Это же комедия, особый жанр. Среди забавных героев картины Кутузов не должен выделяться своей унылостью и глубокомыслием. Он должен быть таким же, как остальные. Все исполнители обязаны играть в одной интонации, в одном стиле, в одном ключе, говорить на одном языке, языке комедийного жанра.

Кроме соучастников, то есть членов съёмочной группы, убедить я никого не смог. Но это было ещё полбеды. Когда я приехал к Игорю Владимировичу, он наотрез отказался играть роль Кутузова.

«Нет, нет. Во-первых, крошечная роль, почти эпизод. Несерьёзно для меня. А потом я значительно моложе, чем Кутузов был в 1812 году. Мне придётся изображать старика, это может получиться не очень естественно». Но, как читатель уже, вероятно, понял, если что втемяшилось мне в голову, бороться с этим очень тяжко. После урока с «Человеком ниоткуда» я проверял себя очень тщательно, но все опасения разбивались о логические доводы. Итак, ясно, только Ильинский, и никаких гвоздей! Это убеждение подкреплялось ещё тем, что я провёл несколько кинопроб других очень сильных актёров, но результат не удовлетворял меня.

Чтобы осуществить свой адский замысел — втянуть Ильинского в «Гусарскую балладу», я принялся вести двойную игру. Я решил перехитрить всех: и руководство студии, и Ильинского. Методом, оружием, что ли, своей интриги я выбрал… враньё. Ильинского я обманывал, говоря, что вся студия только и мечтает увидеть его в роли Кутузова, что весь пятитысячный коллектив просто не работает в ожидании его решения, что дирекция буквально стоит перед ним на коленях, умоляя о согласии. «Кутузов, — охмурял я артиста, — фактически самая главная роль в картине: ведь он всё-таки фельдмаршал, а не поручик какой-нибудь».

На студии же я плёл, что активно ищу актёра, снимаю кинопробы и выражал лицемерное сожаление, что подходящий кандидат ещё не найден.

А тут наступила зима, и пришла пора выезжать на зимнюю натуру. Вскоре натура стала «уходящей», то есть снег принялся таять, и съёмки находились под угрозой срыва. Я буквально умолил Ильинского сниматься и, не проинформировав руководство студии, совершил самовольный поступок — отснял эпизод, где Кутузов проезжает перед войсками. А вскоре снег стаял совсем, и эту сцену переснять с другим исполнителем не представлялось возможным. Так я поставил студию перед свершившимся фактом. Пришлось смириться с моим выбором. Далее начались павильонные съёмки, и тут Игорь Владимирович сам увлёкся ролью, разошёлся, понял, что, несмотря на малый объём, она действительно очень значительна, и с удовольствием её играл. Уже во время первых репетиций я почувствовал, что артист угадан точно.

Мне хотелось показать Кутузова не монументальным старцем с историческими жестами (эдаким кинополководцем, величественным снаружи, но пустым внутри), а живым, лукавым стариком, человеком добрым и усталым. Это мне казалось и драматургически более верным. Если такого хитреца, который обвёл вокруг пальца французов, провела семнадцатилетняя девчонка, ситуация становилась действительно комедийной.

Мне думается, Ильинскому эта задача удалась полностью. Его Кутузов обаятелен, хитёр, мудр, добр, очень значителен и вызывает, с моей точки зрения, не только смех, но и любовь зрителя. Именно любовь. А это чувство выжать из зрителя ох как нелегко!..

Когда фильм был закончен, сразу же начались огорчения и неприятности.

Меня стали упрекать, что я исказил образ великого русского полководца.

«Как вы могли совершить такой просчёт? — говорили мне. — Нет, мы любим Игоря Ильинского, он замечательный комедийный артист, но предложить ему роль Кутузова бестактно. Вы посмотрите, каким смехом встречает зритель появление полководца. В таком виде картина выйти на экран не может. Ильинского надо заменить другим актёром и переснять его сцены».

Я не знал, что предпринять. Мне казалось, что роль Кутузова в исполнении Ильинского — одна из лучших в картине. И тут мне опять помог счастливый случай. За неделю до юбилейной даты, не то 31 августа, не то 1 сентября, «Гусарскую балладу» по просьбе редакции показывали в одной крупной газете.

В кинопрокат полетели распоряжения, что выпуск фильма на экран откладывается. Никакой демонстрации «Гусарской

баллады» в юбилейные дни не состоится.

Это был традиционный либо «вторник», либо «четверг», где журналисты встречались с деятелями искусства, науки и спорта.

Я верил в могущество прессы.

«А вдруг моя комедия понравится, они дадут хорошую рецензию, и всё обойдётся», — мечтал я, надевая галстук и отправляясь на редакционный просмотр. Надежда затеплилась во мне.

В газете никто не подозревал о том, что я нанёс оскорбление светлейшему князю и фельдмаршалу Михаилу Илларионовичу Голенищеву-Кутузову-Смоленскому. Сам он тоже, по всей вероятности, об этом не догадывался. А если бы смог посмотреть нашу комедию, то, надеюсь, не обиделся бы. Судя по мемуарам, юмора у князя хватало.

Короче говоря, журналисты смотрели фильм и дружно смеялись.

А дальше произошло всё как в сказке. Дня через три в газете появилась небольшая рецензия с похвалой в адрес ленты. Особенно выделяли замечательную игру Игоря Ильинского.

Этого оказалось достаточным, чтобы 7 сентября 1962 года, в день 150-й годовщины Бородина, «Гусарская баллада» начала демонстрироваться в кинотеатре «Россия», тогда лучшем кинотеатре Москвы. Состоялась пышная, торжественная премьера. Щёлкали блицы фоторепортёров. Стрекотали хроникерские кинокамеры. За один год фильм посмотрело 48 миллионов зрителей.

Надо сказать, что неверный взгляд на актёрские амплуа укоренился довольно глубоко. Например, многие считают, что Михаил Ульянов — актёр с огромным положительным обаянием, социальный герой — не имеет права играть отрицательные роли. Когда он исполнил в фильме Владимира Басова «Тишина» роль негодяя и доносчика, пришло немало писем, где зрители стыдили артиста, — как это он согласился показаться на экране в роли подонка.

Помню, когда я только-только начинал съёмки «Берегись автомобиля!», меня пригласило к себе одно полуответственное кинематографическое лицо и спросило:

— Это правда, что вы взяли на главную роль в своём фильме Иннокентия Смоктуновского?

— Да, — сказал я настороженно. У меня имелись причины быть начеку. Ведь с этой картиной я уже побывал в разных передрягах. Прошло три года, прежде чем удалось запустить «Берегись автомобиля!» в производство второй раз. Я ожидал подвоха и не ошибся.

— Как вы могли? — пожурило меня полуответственное лицо. — Ведь он только что сыграл роль Владимира Ильича Ленина.

— Актёр отдал созданию этого образа много сил и вдохновения, — добавил я.

— Ну вот, — вздохнуло лицо. — А теперь у вас он, значит, будет играть жулика?!

Я вначале растерялся. Такого оборота событий я не ожидал.

Хорошо, что лицо было полуответственное и мне удалось настоять на своём. Когда я уходил, мне бросили незабываемую фразу:

— Да… неразборчивый у нас Смоктуновский!

С таким напутствием я и отправился снимать новую комедию.

С моей точки зрения, роль «жулика» Деточкина — одна из лучших в биографии артиста. И мысль, что исполнитель должен всегда эксплуатировать то, что он однажды нашёл, не выходить за круг определённых образов, играть разновидности одного и того же, мысль вредная, порочная, сковывающая развитие актёрской индивидуальности…

Однако вернёмся к Игорю Ильинскому. После «Волги-Волги» его очень мало снимали в кино. В те времена почти не делалось комедий, его негде было занять, а ведь он считался только комедийным артистом. Другая причина, как мне думается, заключалась в том, что кино становилось всё более и более реалистичным, оно старалось приблизиться к жизни, правдивость становилась главным критерием. А среди профессионалов господствовала мысль, что Ильинский — артист условный, гротесковый, «плюсующий». Многие режиссёры считали, что при столкновении с истинно реалистической ролью «комикование» Ильинского вылезет наружу. Поэтому Игоря Владимировича киностудии не беспокоили. И это очень обидно. То, что ему подвластна самая тонкая реалистическая манера игры, Ильинский доказал блистательным исполнением роли Акима в пьесе Льва Толстого «Власть тьмы». Никаких преувеличений, комических добавок, трюков. Скромная, предельно достоверная игра. Невероятное самоограничение выразительных средств. Постоянно пульсирующая в глазах мысль. Да и великий классик был не очень-то щедр на текст в этой роли — Аким по ходу пьесы произносит несколько однообразных, косноязычных реплик. А на сцене жил, именно жил, русский мужик, тёмный, малограмотный, дикий, но мыслящий, чувствующий, прекрасной души человек, поразительно точно реагирующий на добро и зло.

Как нерасчётливо мы, кинематографисты, относимся к

уникальным талантам наших артистов, как преступно мало занимаем их в своих фильмах, обкрадывая тем самым зрителя. Извечная погоня за новым типажом, за «свежачком», отбрасывание в сторону испытанных талантов частенько наносит ущерб нашему киноискусству. Я считаю, кинематограф последних тридцати лет глубоко виноват перед Игорем Владимировичем Ильинским, и, к сожалению, эту непростительную ошибку исправить невозможно. Я рад, что в какой-то степени хоть чуть-чуть загладил нашу общую вину перед замечательным мастером. Кроме того, я счастлив, что судьба свела меня с этим выдающимся артистом.

От замысла до экрана

Итак, сценарий выбран или написан. Наступает период его осмысления, трактовки, поиск интонации будущего фильма. Конечно, главные опоры решения возникают у режиссёра сразу же после первого прочтения литературной основы. Какая-то приманка, привлекательность сценария ощущаются в самом начале, иначе постановщик просто не возьмётся за него. Но часто то, что соблазняет, ещё не очень осознано, не проанализировано. И сейчас предстоит понять, постигнуть, уразуметь, какие подходы к сценарию нужно выбрать, какие художественные средства мобилизовать.

И тут разные режиссёры работают по-разному. Скажем, у одного развито так называемое живописное мышление, он видит картину, представляет её себе зрительно; сильной стороной другого является музыкальность, он ощущает её ритмически, как смену различных темпов; в третьем живёт поэтическая жилка, он чувствует фильм как настроение, как переход из одного состояния в другое; четвёртый, в котором разум и аналитические способности преобладают над эмоциями, вычисляет будущую ленту, хладнокровно конструируя и чередуя средства воздействия.

В чистом виде всё это встречается редко — я расчленил неделимое. Обычно режиссёр обладает неким сплавом ощущений, который позволяет ему представить в воображении будущую ленту. Но тем не менее что-то является главным. Одновременно и в равной степени талантливо совмещать в себе все эти качества по плечу разве только гению. Но практика показывает, что один прекрасно владеет драматургией и замечательно репетирует с артистами, но вот с изображением и музыкой работает слабо. Другой тонко разбирается в колорите, освещении, костюмах, декорациях, прекрасно чувствует эпоху, обстановку, но к человеку, актёру, безразличен. Третий музыкален, эффектен в монтаже, у него недурно играют исполнители, но он совершенно не ощущает драматургии, как всей вещи в целом, так и отдельного эпизода. Четвёртый отлично всё может рассчитать, да и в пластике смыслит, и вообще очень умён, но картины у него получаются холодными и не затрагивают сердечных струн зрителя…

На первый взгляд кажется, что сценарист и режиссёр очень близкие профессии. И действительно, кинодраматург обязан смыслить в азах кинорежиссуры, а постановщик должен досконально разбираться в вопросах драматургии. Недаром же

многие кинописатели бросились в режиссуру. Им кажется, что режиссёры поголовно искажают, портят их сценарии. Они считают, что снять фильм не так уж трудно. Кинодраматурги думают, что если сами перенесут на экран свои сочинения, то выйдут замечательные, тонкие полотна, где авторский замысел наконец-то будет бережно донесён до зрителя. Что-то вроде самообслуживания. К сожалению, эти попытки, как правило, не увенчиваются успехом. Прекрасные сценаристы на поверку оказывались слабыми режиссёрами и уродовали на экране собственные литературные произведения почище иных постановщиков. Режиссёр и сценарист — различные специальности. Отбор жизненного материала у них происходит под разным углом зрения. То, что может заинтересовать сценариста, безразлично реализатору, а тот, в свою очередь, останется равнодушным к восторгам драматурга. Я имею в виду не гражданские, этические или эстетические воззрения, а аспект восприятия жизни, связанный со спецификой профессий.

Например, пока мы с Брагинским пишем, мы два одинаковых, равноправных литератора. Конечно, где-то в тайниках души во мне гнездится кинорежиссёр, но он во время писательских занятий находится в глубоком подполье, дремлет, пребывает в зимней спячке. Когда же я запускаюсь в производство, то загоняю в подполье писателя, а режиссёр без спроса вылезает на первый план. Режиссёр вообще довольно нахальная профессия! Причём на перестройку мне требуется определённый временной промежуток. Эта метаморфоза не происходит мгновенно, как по мановению волшебного жезла. Когда же я готовлю фильм к съёмкам или веду съёмочный процесс, я обращаюсь с соавтором как самый обычный потребитель-режиссёр. У меня просто нет времени на обратное переключение в писателя. Я требую от автора Брагинского дополнений, переделок, новых сцен, побольше юмора и мыслей. Тут я, грешным делом, забываю, что ведь это мы вместе чего-то недописали, чего-то недодумали. Я возлагаю на своего несчастного соавтора всю ответственность за недочёты нашей совместной с ним работы…

Фильмы, которые я осуществил, можно разделить на два типа: «чистые» комедии и комедии, где различные жанровые признаки переплетены, проникают друг в друга и создают зрелище, которое совмещает в себе комедийные и драматические приёмы. К комедиям чистого жанра я отнёс бы «Карнавальную ночь» — музыкальную, сатирическую, «Девушку без адреса» — лирическую, музыкальную, «Человека ниоткуда» — философско-эксцентрическую, «Гусарскую балладу» — героическую, музыкальную, «Невероятные приключения итальянцев в России»

— трюковую, эксцентрическую. Все эти фильмы только комедии. В их ткань не вплетены драматические элементы. Эти комедии призваны смешить, настраивать на весёлый лад; некоторые из них вызывают размышления о жизни, но ни одна не заставляет грустить.

Фильмы же «Берегись автомобиля!», «Зигзагудачи», «Старики-разбойники», «Ирония судьбы, или С лёгким паром!», «Служебный роман» не просто развлекают, в них сплав весёлого и печального. Из смешных и забавных перипетий выглядывает грустное лицо комедии, которой хочется не только хохотать, но и плакать. Фильмы эти приближаются к трагикомедии. Мне думается, этот жанр наиболее полнокровно отображает многообразие жизни, смешение в ней радостного и скорбного, фарсового и горестного…

Замысел «Карнавальной ночи» можно было сформулировать так: комедия вихревая, праздничная, музыкальная, нарядная, жизнерадостная и при этом сатирическая. Конфликт заключался в столкновении Огурцова с молодёжью, которой предводительствовала культработник Леночка Крылова. Озорники и выдумщики лихо и остроумно боролись против мертвечины, которую насаждал Огурцов. За этими силами стояли две точки зрения на искусство, два разных отношения к жизни. Эта схватка отражала несовместимость двух начал: казённого и творческого.

От исполнителей ролей, от участников массовых сцен я добивался искромётности, лёгкости, озорства, новогодней приподнятости. Мне очень важно было образовать атмосферу бесшабашности, чтобы ещё нелепее выглядела угрюмая, псевдосерьёзная и неуместная деятельность чиновного Огурцова. Я понимал, что воздух картины надо до отказа насытить безудержным весельем. Не должно быть места кадрам, где бы на переднем плане или на фоне не имелось бы сочных примет праздника. Массовые сцены, в обычных фильмах образующие второй план, здесь вышли вперёд и стали так же важны, как и актёрские. Все эпизоды с участием героев, предшествующие встрече Нового года, развёртывались на людях, на фоне предкарнавальной суеты, репетиций, уборки, подготовки к вечеру. Встреча Нового года разыгрывалась в красочной возбуждённой толпе, в сопровождении нарядной музыки, оживлённых танцев. Движение, динамика рождали другой важный компонент — ритм.

«Карнавальная ночь» неслась в огневом, бешеном ритме. Лишённый психологической углублённости, с поверхностными, чисто внешними мотивировками, сценарий как бы рассчитывал

на сверхскоростной темп, чтобы никто не успел поразмыслить, опомниться и обнаружить его драматургическую слабину. Стоило зрителю в чём-то засомневаться, как на него тут же наваливался каскад новых впечатлений, оглушая и увлекая за собой. Но этот режиссёрский приём не только прикрывал определённые недостатки сценария. Стремительный ритм держал аудиторию в неослабном внимании и напряжении, заряжал бодростью и оптимизмом.

Актёры меня предостерегали: «Зритель ничего не сообразит, действие так мчится, что он не поймёт, в чём дело». Но потом я проверил на практике: публика мгновенно настраивается на ритм, который задаёт в фильме режиссёр, и всегда успевает разобраться в происходящем.

Выжать сумасшедший ритм из исполнителей оказалось трудной задачей. Актёры разучились играть фарс, буффонаду, гротеск (не на чем было учиться!), не владели живостью и беглостью речи, не умели хорошо двигаться. Дубли варьировались в основном для того, чтобы, подгоняя актёров, убыстрять диалог. И если первый дубль, скажем, длился пятьдесят метров, то последний, как правило, двадцать пять. То есть я ухитрялся втискивать ту же самую сцену в метраж, укороченный вдвое. Польза была ещё и в том, что, помимо энергичного, натянутого как струна действия, я успевал за одно и то же время сказать вдвое больше. Убыстрению ритма посвящались также и операторские усилия. Многие эпизоды снимались с движения, стремительными панорамами, когда камера резко двигалась вслед за динамичными артистами. Оператор и художники часто прибегали к сочным цветовым акцентам. Карнавал переливался буйством красок, мельканием ярких костюмов, беготнёй лучей цветных прожекторов.

Больше половины метража комедии занимало ревю. Танцевальные и вокальные номера были лишь обозначены в сценарии, их тематику и содержание пришлось придумывать в режиссёрской разработке. По сути дела, нам надо было сочинить и создать темпераментное, увлекательное концертное представление, где тупость, ханжество и официальность Огурцова звучали бы резким диссонансом. Точность и сформулированность замысла помогли мне, молодому режиссёру, не утонуть в миллионе путей, возможностей, вариантов. Отечественного опыта съёмок ревю не существовало, разобраться в хаосе предложений было ох как нелегко. Как угадать, запоют песню или нет? Как ощутить, не фальшивит ли актёр? Как почувствовать, углубит именно эта музыкальная пьеса эпизод или нет? Как узнать, рассмеются ли на данную остроту или поморщатся? Для меня

было очень важно всё время — каждый день, каждую секунду — чувствовать, ощущать, беречь в себе режиссёрский замысел, и именно им поверять всё — от каждой мелодии, любого актёрского нюанса до костюма последнего персонажа.

Однако не стоит доводить до абсурда преданность собственной экспликации. Предположим, режиссёр тщательно и серьёзно готовится к съёмке. Полностью, до мелочей продумывает сцену и уже потом, в павильоне, старается ни на йоту не отходить от своего замысла. Но ведь на съёмочной площадке часто всплывает нечто непредусмотренное, то внезапное и свежее, мимо которого ни в коем случае нельзя пройти. Если же, подобно бульдозеру, раздавить это только что рождённое в угоду своей схеме, то экранный результат наверняка окажется сухим, мёртвым, лишённым живительных соков.

Бывает и по-другому. Режиссёр приходит в павильон не отягощённый предварительными раздумьями. Он не ведает, куда его понесёт «вдохновение», и начинает фантазировать на глазах сотен участников съёмочного процесса. Те терпеливо ждут, когда же наконец постановщик примет какое-нибудь решение. Нередко подобное «сочинительство» оборачивается профессиональным браком или же тем, что режиссёр проводит смену попусту, так и не успевая ничего снять.

Наиболее плодотворна та система работы, когда режиссёр крепко стоит на платформе своего замысла, когда он готовится к съёмке и твёрдо знает, чего хочет добиться. Но в процессе съёмки он открыт для экспромта, импровизации, любого сюрприза. Тут важно ощущать настроение членов группы, артистов, и уметь подхватить то интересное, непосредственное, что тебе «подбрасывают». И хотя вчера ты об этом даже не подозревал, честь тебе и хвала, если ты смог обогатить задуманное, включив в него новую идею.

В нашей профессии надобно не только чувствовать атмосферу на съёмочной площадке, но и создавать её. Без хорошего настроения режиссёру в комедии не обойтись. Вовремя произнесённая острота, ненароком брошенная шутка, припомнившийся к месту анекдот, умение подтрунить (а не накричать) над неумёхой — всё это задаёт необходимый тон работе. Я заметил, что лёгкость и раскованность на съёмке невидимыми лучами передаются с экрана в сердца зрителей, заставляя их рассмеяться, улыбнуться или растрогаться…

Когда я взялся за постановку «Гусарской баллады», мне поначалу казалось, что стилистика её будет близка «Карнавальной ночи», несмотря на известное жанровое различие этих двух комедий. Но, подступив к «Гусарской балладе»

вплотную, начав обдумывать общий замысел вещи, я увидел, что разницы между этими двумя произведениями куда больше, нежели сходства…

Комедия «Давным-давно» несомненно водевиль. Переодевания девицы в мужской наряд, весёлая путаница, возникающая из-за того, что окружающие считают её мужчиной, любовная интрига, множество песенок и куплетов — всё это свойства водевиля. Но Гладков сделал один интересный вольт — он погрузил водевильную неразбериху в военный быт, действие-то происходит во времена наполеоновского нашествия на Россию. И все мотивировки поступков персонажей стали возникать не из-за житейской ерунды и не из-за любовных передряг. Патриотические побуждения придали поступкам героев важный смысл, пьеса наполнилась глубоким содержанием. Произведение сразуже перестало быть лёгким пустячком. Оно превратилось в героическую комедию, сохраняя при этом веселье, очарование и непринуждённость водевиля. Этой пьесой Гладков показал, что и о самых серьёзных и трагических эпохах в истории нашей страны можно рассказывать задорно и с улыбкой.

Экранизация пьесы предстояла мне впервые. До сих пор я реализовывал сценарии, написанные специально для кинематографа. Литературную киноверсию мне пришлось писать самому, в одиночестве, потому что Гладков находился в длительном отъезде.

Пьеса без купюр шла бы на экране пять с лишним часов. А задача была — вместить всё действие в девяносто минут экранного времени, то есть взять квинтэссенцию вещи, сделать «выжимку». Первая стадия работы над сценарием заключалась в выборе сюжетных, смысловых и идейных моментов, которые я намеревался оставить в произведении.

Как и положено театральному сочинению, пьеса отличалась многословием. Требовалось сделать купюры, перевести обилие диалога на язык действия, что я и совершил. Операция по сокращению текстов, «сжатие» пьесы сочеталось с введением в неё совершенно новых сцен, рассказывающих об участии героев в сражениях. Поскольку автор отсутствовал, я тряхнул стариной, вспомнил то, чем занимался в юности, когда пописывал стишки под Пушкина, Есенина, Маяковского… Восемь новых стихотворных эпизодов я сочинил под Гладкова.

Когда уже снимались кинопробы, вернулся автор и, прочитав сценарий, заявил, что у него нет никаких претензий — ни к стихам, ни к композиции. Очевидно, мне в какой-то степени удалось стилизовать новые сцены под интонацию всего произведения, раз сам Гладков принял их без единого замечания.

Далее возник вопрос о манере фильма, его стилистике, о сочетании условного и реального. Персонажи «Давным-давно» изъяснялись исключительно в рифму — в жизни люди так никогда не говорят. Кроме того, герои, когда их переполняли чувства, принимались петь. Пьеса была сделана в приподнятом ключе, и ей соответствовало театральное решение. Это тянуло постановщика к условности. Но осуществлять картину в бутафорских декорациях, как очередной фильм-спектакль, где станет выпирать декламационная (стихи!) манера игры исполнителей, я совершенно не желал. Мне хотелось снять именно фильм, динамическое зрелище со стремительным развитием действия, натурными сценами, батальными эпизодами. Однако при этом хотелось сохранить песни Тихона Хренникова, ставшие уже классическими.

В фильме предполагалась подлинная натура. Уживётся ли она с условностью стихотворного текста и песнями? Но ведь и декорации я тоже намеревался строить совершенно правдоподобные, натуральные, добиваясь всамделишности фактур. Значит, ежели стихи не станут звучать фальшиво во взаправдашних декорациях (а в этом я был убеждён), может статься, они не воспримутся диссонансом и по отношению к природе? Это был не такой простой вопрос. Дело в том, что натура предельно естественна и беспощадно разоблачает малейшую фальшь. Труднее всего артисту играть именно на природе, где вокруг всё настоящее. В павильоне легче соврать в интонации, в жесте, в чувстве, потому что и стены, и реквизит, и освещение — всё липовое, «картонное»… Недаром все режиссёры предпочитают начинать съёмки нового фильма именно с эпизодов на натуре. Природа, как камертон, позволяет и постановщику и артисту найти правильную интонацию, более достоверно войти в фильм.

Поскольку рифмованный диалог в «Давным-давно» разговорен, лишён красивостей, наполнен жаргонными словечками, я надеялся, что зритель быстро привыкнет к нему и перестанет его замечать.

Когда же я увидел на гравюрах костюмы той эпохи, они показались мне очень странными, невероятно далёкими от нашего времени, от современной моды. Люди, выряженные в подобные костюмы, имели право «выражаться» стихами, петь, танцевать. Я эти наряды воспринял как оперные, хотя они были когда-то срисованы с натуры художниками тех далёких славных лет. Короче говоря, условность в нашей комедии несли не только стихи и песни, но костюмы и трюки. Чтобы придать картине дополнительную занимательность и лихость, я хотел ввести в неё,

помимо кавалерийских погонь, фехтовальных боёв, артиллерийских и ружейных баталий, ещё и акробатические трюки. А трюки, как известно, выражают эксцентрическую, а не реалистическую форму художественного мышления. Декорации же, натура, реквизит, оружие, актёры и лошади были представителями «натурального» течения в фильме. Я же обязан был создать такое соединение, где не чувствовались бы эклектика, мешанина стилей, «смесь французского с нижегородским». То есть всё дело, как и всегда в искусстве, заключалось в нюансах, в точных, органических дозах. Как в хорошем коктейле, где разные вина смешаны в очень метких пропорциях, чтобы получился ароматный, вкусный, неповторимый напиток, так и здесь от меня требовался такт и эстетическая мера, чтобы условность и реальность сконцентрировались в единое, неразрывное художественное целое. Я не знаю, насколько мне это удалось. Не мне судить. Но, во всяком случае, этими проблемами не исчерпывалась режиссёрская трактовка комедии.

Размышляя, к примеру, о мере достоверности в показе эпохи, я пришёл к выводу, что создавать на экране музей старинной мебели, одежды, оружия, усов и бакенбард мы не будем. Главное — найти способ верно передать сам дух времени. Плохо, когда режиссёр ничего не ведает об эпохе, о которой рассказывает зрителю. Но также плохо, когда он знает слишком много и это знание начинает преобладать над смыслом. Тогда возникает любование предметами быта, реквизитом, костюмами и фильм становится своеобразным справочником или каталогом. «Излишество вредно во всём, даже в добродетели», — говаривал Анатоль Франс, и с этим трудно не согласиться.

Одним из героев фильма, вернее героинь, должна была стать полная тонкого очарования русская природа. Я хотел, чтобы у зрителя возникало чувство: за такую прекрасную землю надо драться и умирать! Поэтому выбору натуры уделялось особенно тщательное внимание. Вместе с оператором Леонидом Крайненковым и художниками мы облазили всё Подмосковье, пока не наткнулись на холмистые с перелесками и открывающимися далями исконно русские пейзажи.

Часть событий происходила в усадьбе небогатого помещика. Как ни странно, найти подходящую усадьбу оказалось делом довольно нелёгким. Сохранились дворцы крупных аристократов, князей, а небольших поместий нет, они уничтожены. После долгих поисков мы набрели на рощу вековых лип — первый признак старого «дворянского гнезда». Но самого дома уже не существовало. Роща укрывала полуразвалившуюся церквушку и

заросший ряской пруд.

Мы решили, что церковь перестроим в здание усадьбы, вековые липы станут нашим парком, прудочистим, установим скульптуры, разобьём клумбы, посадим цветы, возведём ограды, и у нас получится красивое и изящное поместье майора Азарова, дяди героини.

Прекрасные художники Михаил Богданов и Геннадий Мясников справились с этим на славу.

Я сформулировал для себя жанр «Гусарской баллады» как героическую музыкальную комедию с элементами вестерна. Я сразу почувствовал интонацию комедии — ироническую, задорную, где-то бесшабашную и озорную. Герои мне были близки, понятны и симпатичны. Главных персонажей — поручика Ржевского и Шурочку Азарову, весёлых, беззаботных, смелых и отважных, — играли прекрасные актёры Юрий Яковлев и Лариса Голубкина. Я работал над фильмом с огромным удовольствием. Меня не покидало ощущение, что я его делаю «на одном дыхании». Хотелось поставить «Гусарскую балладу» в вихревом ритме, изысканно, элегантно, в чисто русской, национальной манере.

Надо сказать, что все батальные и кавалерийские сцены мы снимали, стараясь не «играть в войну», а ставить актёров перед настоящими трудностями, связанными с зимой, холодом, физической нагрузкой, чтобы они на себе испытали тяжести, похожие на те, которые довелось выдержать нашим предкам в войне с Бонапартом.

К сожалению, из-за проволочек со сценарием фильм в производство запустили с опозданием. Мы выехали на съёмки зимней натуры лишь первого марта, когда начиналась весна, снег уходил. В группе сразу же создавалась нервозная, лихорадочная обстановка — надо было торопиться. Если не успеем снять зимние эпизоды, картину закроют или в лучшем случае отложат на год. Цирковые лошади, которые у нас снимались, привыкли выступать на арене, в тепле, скакать по кокосовому ковру, слушать аплодисменты. А тут их, несчастных, вывели на снег, на мороз и ветер, над ухом у них всё время стреляли и размахивали саблями неопытные наездники (артисты хотя и учились верховой езде, но не смогли овладеть в полной мере искусством джигитовки). Бедным росинантам, конечно, всё это крайне не нравилось. Чтобы кони могли хоть как-то проскакать по снегу, бульдозер расчищал для них специальную дорогу. Кареты ломались: искусство управлять шестёркой лошадей давно уже утеряно. Старинные ружья и пистолеты часто давали осечки, портя кадры. И тяжелейшие батальные сцены снимались из-за

этого с большим количеством дублей, то есть повторялись по многу раз.

Только энтузиазм, азартная, дружная атмосфера в творческой группе помогли нам осуществить необычайно трудные в условиях уходящей зимы съёмки с армией, кавалерией, пиротехникой, преодолеть сложности с транспортировкой лошадей, с переодеванием больших масс солдат, победить зимнее бездорожье и холод. С приходом же весны началась форменная охота за снегом. Сперва снимали в теневых местах, где сугробы таяли медленнее. Потом пришлось углубиться в леса. В первое время все брались за лопаты, чтобы прикрыть проталины. Затем снег стали подвозить на машинах. Но весна наступала быстрее, чем мы успевали отснять.

Эпизод ночной драки в усадьбе Азаровых снимался уже в конце апреля, когда снега не осталось и в помине. Весь двор усадьбы засыпали опилками, мелом и нафталином. Крышу дома покрасили в белый цвет, будто бы она покрыта снегом. На перила балюстрады уложили вату, обсыпанную нафталином. Действие происходило ночью, и оператору Крайнейкову вместе с художниками удалось обмануть доверчивых зрителей…

«Гусарская баллада» как бы подвела определённую черту моим начальным исканиям, так сказать, первой фазе режиссёрского обучения. Я поставил несколько комедий, наполненных музыкой и песнями, цветных, лёгких, немножко условных. Я в какой-то степени освоил работу с композитором, попробовал себя в трюковых съёмках, испытал, что такое батальные сцены, поработал со стихотворным текстом, понял суть актёрской психологии и ещё многое другое. Но каждый раз вместо того, чтобы закреплять и развивать достигнутое и совершенствоваться в какой-нибудь одной области, скажем, в музыкальной комедии или, к примеру, комедии лирической, я кидался во что-то новенькое, неизведанное. Я обратил внимание, что мне интересно ставить то, что я не знаю, как ставить. Очевидно, я подсознательно побаивался, чтобы профессионализм, знание ремесла, освоенные, отработанные приёмы не подменили первичности восприятия, свежести чувств, радости открытий, то есть комплекса ощущений, который всегда сопутствует только тому, что создаёшь впервые…

Пока повесть «Берегись автомобиля!» ждала публикации в журнале «Молодая гвардия», передо мной встал вопрос: что же мне ставить? В кинокомитете предложили такое соглашение: снимите сейчас комедию «Дайте жалобную книгу», а после этого мы вам разрешим сделать фильм о Деточкине.

В сценарии фильма «Дайте жалобную книгу» рассказывалось

о том, как после газетного фельетона, изобличившего плохое обслуживание и пошлую атмосферу в ресторане «Одуванчик», молодёжь перестроила его и превратила тёмную, грязную забегаловку в место культурного отдыха, досуга и общественного питания.

Положительными героями были фельетонист и молодая женщина — директор ресторана. Несмотря на то, что она, Таня Шумова, оказывалась жертвой критики, между ней и журналистом завязывалась любовь. Они танцевали на открытии нового «Одуванчика», сменившего пыльные пальмы и плюшевые занавески на модерновое убранство, а водку — на сухое вино.

Сценарий был написан в традиционной манере комедийной драматургии.

В те годы на наших экранах преобладали комедии, которые, как правило, имели мало общего с жизнью. Был создан некий специальный киномир, где вращались ненатуральные комедийные персонажи, натужно старавшиеся рассмешить зрителя. Действие таких комедий происходило в приглаженной, подкрашенной действительности, а голубые герои напоминали напомаженных и причёсанных херувимов. Зритель смотрел на экран и не узнавал окружающей его жизни, не узнавал в разодетых героях себя или своих знакомых. Комедии регулярно ругали как в кинозалах, так и на страницах печати.

Общая тенденция к правде, характерная для кинематографа тех лет, коснулась и жанра комедии.

Конечно, найти смешное в подлинной жизни, в реальных людях значительно сложнее, чем в придуманном киномире. Для меня отказ от приёмов «ненатуральной» комедии начался с фильма «Дайте жалобную книгу».

Сценарий так и просился на экран в цветном, музыкальном воплощении, с героями в ярких, нарядных костюмах, снятыми исключительно в солнечную погоду. Я начал с того, что отказался от цвета. Это был мой первый чёрно-белый художественный фильм. Я стал пытаться переломить условность ситуаций и характеров максимально правдивой съёмкой и достоверной, без комикования игрой актёров. Стремился создать на основе искусственно сконструированного сценария реалистическую, правдивую комедию.

В фильме не было ни одной декорации, построенной на киностудии, снимали только в подлинных интерьерах и на натуре. За окнами кипела настоящая, неорганизованная жизнь. При съёмке уличных эпизодов применилась скрытая камера, то есть среди ничего не подозревавшей толпы артисты играли свои сцены, а аппарат фиксировал всё это на плёнку. В основном я

привлёк актёров, которых можно было бы скорее назвать драматическими, нежели комедийными. То есть, создавая «Дайте жалобную книгу», я искал для себя иные, чем раньше, формы выражения смешного на экране.

Однако этой тенденции сопротивлялся довольно старомодный материал сценария, да и сам я не был достаточно последователен. В картине отчётливо видно это сочетание новой для меня режиссёрской манеры с моими прежними приёмами. В результате реалистические, естественные эпизоды соседствовали с традиционно-комедийными сценами. То же самое случилось с артистами: одни играли бытово, заземлённо, другие — гротесково. Я не отношу этот фильм к числу своих удач, но тем не менее не стыжусь его. Картина «Дайте жалобную книгу» стала для меня своеобразной «лабораторией». Именно её я расцениваю как переход от чисто жанровой, весёлой комедии к фильмам не только смешным, но и печальным. Главным для меня было сделать выводы из удач и просчётов ленты. Впрочем, это важно после каждой картины…

Итак, наконец-то после «Жалобной книги» наступил момент, когда я смог приступить к давно желанному «Берегись автомобиля!».

Повесть эта написана нами в иронической манере. Эта ироническая интонация перешла в фильм и явилась, как мне кажется, тем цементом, который скрепил многие разножанровые компоненты. Ведь если вдуматься, то в картине наличествуют и элементы трюковой комедии (вспомните автомобильные гонки), и детективно-уголовный жанр (скажем, всё начало фильма), и элегичность лирической комедии (линия Деточкина и Любы), и трагедийное начало (представьте скорбные глаза героя в последнем кадре фильма), и сатирическая грань (персонажи Папанова, Миронова и Гавриловой), и немалая пародийность (весь показ сыщиков во главе с Подберёзовиковым). Сюжетно повесть, а затем и фильм строились как комический детектив. А детектив — такой жанр, который в самой своей сути предполагает интерес зрителя к тому, что же произойдёт дальше. Мы с Брагинским поступили в данном случае достаточно хитро, как прожжённые профессионалы. С одной стороны, мы издевались над детективом, над его штампами, пародировали их, а с другой — беззастенчиво пользовались преимуществами этого жанра, чтобы держать читателя и зрителя в напряжении. Мне кажется, что именно детективный сюжет и ироническая интонация явились тем фундаментом, на котором нам удалось возвести такую несимметричную, разнородную постройку.

В подборе актёрского ансамбля тоже не был соблюдён

принцип единства. Само слово «ансамбль» подразумевает, что артисты играют в схожей манере, в одинаковом стиле и примерно с равным мастерством. Я же соединил в этой картине самые различные актёрские индивидуальности и школы: трепетный Иннокентий Смоктуновский, сатиричный Анатолий Папанов, рациональный Олег Ефремов, комичная Ольга Аросева, гротесковый Андрей Миронов, натуральный Георгий Жжёнов, эксцентричный Евгений Евстигнеев, реалистическая Любовь Добржанская. Казалось, сам подбор таких прекрасных, но разных актёров должен был окончательно разрушить здание, возводимое из нестандартных, неправильных, несочетаемых кирпичей. Заставить Папанова играть в манере Смоктуновского, а Ефремова в стиле Миронова невозможно. Все эти артисты — крупные и сложившиеся мастера, каждый из них привнёс в наш фильм свою творческую личность и свойственный каждому актёрский почерк.

Как разномастная актёрская компания, так и разножанровый букет в одном фильме противоречили теории, да и практике кинематографа тоже. От произведения искусства испокон веку требовалась чистота жанра. Иногда интересный эпизод выкидывался из фильма, потому что он оказывался «из другой картины». Частенько хорошего артиста не утверждали на роль, потому что он тоже был «из другого фильма». Стерильность жанра оберегалась, критика всегда отмечала это качество как положительное. И наоборот, рецензент никогда не упускал случая упрекнуть режиссёра, если тот допускал стилевой или жанровый винегрет.

Но трудно предполагать, что я, ставящий свою седьмую комедию, не подозревал, что такое жанр и как нужно блюсти его неприкосновенность.

Если к созданию фильма «Берегись автомобиля!» применить правила, аналогичные правилам уличного движения, то блюстителю искусствоведческого порядка пришлось бы немало посвистеть. Нарушений хватало: и езда с превышенной скоростью, и наезды на красный свет, и проезд под «кирпич», и немало разворотов в неположенных местах. Но если я сейчас напишу, что я делал всё это сознательно, с убеждённостью, что я новатор, что я ломаю устаревшие представления в искусстве, разрушаю старые рамки, всё это оказалось бы самым элементарным хвастовством. Я и не помышлял ни о чём подобном: ни об опрокидывании канонов, ни о прокладывании новых путей. Я просто снимал картину и хотел, чтобы она вышла очень хорошая. Да я и не считаю «Берегись автомобиля!» новаторским фильмом. В нём, как в капле воды, отразились те веяния, которые тогда носились в воздухе искусства, — смешение жанров обогащает произведение,

создаёт дополнительную объёмность, делает его стереоскопичней. Приметы этих новых взглядов появлялись во многих фильмах, а наша картина стала просто-напросто одной из первых комедий, в которой всё это обнаружилось, может быть, более наглядно и очевидно.

Сейчас диффузия жанров — явление для критики само собой разумеющееся, нормальное и закономерное. А тогда, лишь только наша картина успела выползти на экраны, как одна сердитая критикесса тут же обрушилась на «Берегись автомобиля!», назвав свою разносную рецензию весьма укоризненно: «Три жанра одной комедии». От фильма она не оставила камня на камне. Просто тогда она не почувствовала нового ветерка и применила к нашей картине застаревшие киноведческие мерки.

После «Берегись автомобиля!» я поставил ещё несколько комедий, где взаимопроникновение жанров стало уже принципом. Оно видно невооружённым глазом. Но это соединение не может быть механическим. Просто так взять признаки жанров и напихать их в одну кастрюлю — из этого не выйдет ничего путного. Разные жанры могут слиться воедино только в том случае, если роль кастрюли будет выполнять душа художника и там разнородные элементы «проварятся», «прокипят», «соединятся» и выйдут в виде замысла неделимым органическим веществом. Сравнение получилось несколько странным: отчасти химическим, немножко кулинарным, но во что только не пустишься, чтобы доказать свою мысль.

Однако вернёмся непосредственно к режиссёрской трактовке «Берегись автомобиля!». Фильм несколько отличается от повести. Отличается не изменением ситуаций или характеров, а тем, что он гораздо грустнее повести. Повесть откровенно сатирична и юмористична. В фильме отчётливо слышна щемящая, печальная нота. Мы хотели создать добрую и горькую комедию, смысл которой не исчерпывался бы сюжетом, был бы совсем не однозначен, вызывал бы у зрителя не только смех, но и грусть, побуждал бы задуматься об увиденном. Это являлось для нас исходной позицией. Как режиссёр, я должен был мобилизовать всё своё умение, чтобы найти выразительные средства для осуществления этого замысла.

Обычно, когда зритель смотрит или читает детектив, он всегда сопереживает или благородному следователю (скажем, Шерлоку Холмсу), или благородному разбойнику (скажем, Робин Гуду). В фильме же симпатии зрителя были поровну поделены между тем, кого ищут, и тем, кто ищет. Ведь и преследуемый и преследователь в данном случае являются, по существу, жертвами ситуации. Несмотря на то, что один носит мундир, а другой

мундира не носит и, казалось бы, находятся на разных полюсах, оба героя глубоко порядочны, полны добра к окружающим, благородны. «Жулик» и «следователь» по своей человеческой сути очень близки, родственны. Надо было разыскать двух уникальных, обаятельных, одарённых артистов, каждый из которых не уступал бы другому ни в душевной привлекательности, ни в лицедействе. Один должен быть мягок, нежен, наивен, трепетен, доверчив, другой как бы отлит из металла, сильный, целеустремлённый, но в душе тоже доверчивый и добрый. Один должен быть странен, чудаковат, другой полон здравого смысла. Один — бескомпромиссный, принципиальный мститель, второй — непреклонный, но справедливый страж закона.

Олег Ефремов идеально подходил для роли Подберёзовикова. С одной стороны, его актёрской индивидуальности присущи черты, которые положено иметь следователю, то есть стальной взгляд, решительная походка, уверенность жеста, волевое лицо. С другой стороны, в актёре присутствовала самоирония, позволявшая ему играть как бы не всерьёз, подчёркивая лёгкую снисходительность по отношению к своему персонажу. Кроме того, Олег Николаевич — актёр обаятельный и располагающий к себе. Всё это было очень важно для замысла.

Образ Максима Подберёзовикова имеет в картине как бы своего двойника, своё философское и нравственное продолжение. Когда Деточкин на ворованной «Волге» уезжает её продавать, Подберёзовикова в этом эпизоде как бы подменяет неприметный, обыденный орудовец на шоссе. (Эту роль сыграл великолепный актёр Георгий Жжёнов.) Автоинспектор оказывается в положении, сходном со следователем. Когда инспектор говорит: «А мы с тобой вместе делаем общее дело — ты по-своему, а я по-своему», он даже не подозревает, насколько прав. В конце погони милиционер спрашивает: «А чего ты от меня удирал?» И Деточкин отвечает: «Привычка! Ты догоняешь, я удираю». Страж порядка улыбается и объясняет: «И у меня привычка! Ты удираешь, я догоняю».

Нам кажется — и Брагинскому и мне, — что в искусстве интереснее находить нити, связывающие людей, а не границы, разделяющие их. Это трудно, зато зритель и читатель всегда откликаются более благодарно, чем тогда, когда им демонстрируют ненависть, злобу, жестокость.

На комедийную роль приглашать драматического актёра принято гораздо реже, чем наоборот, и Смоктуновский всё время волновался: будет ли он смешон? Но смех — это почти всегда итог, а перед этим должны быть процесс, действие, мысль.

Поэтому мне важно было, чтобы актёр был точен и достоверен. И тогда, я это знал наверняка, эффект будет в зависимости от задачи комичным или трагичным, или, ещё лучше, трагикомичным.

Смоктуновский отдал картине свой редкий актёрский талант и ещё нечто большее. Он пришёл на экран сам как личность. Его своеобразная человеческая индивидуальность дала тот эффект остранения в характере Деточкина, какого я мог только желать. Этого невозможно было добиться актёрскими ужимками, приёмами, уловками.

В картине есть эпизод, где Деточкин в который раз пытается безуспешно угнать машину Семицветова среди бела дня. И всё ему что-то мешает: то автомобиль перегородил дорогу, то пристал какой-то гражданин: мол, подвези его на вокзал.

И тут по сценарию наш герой врал с три короба, чтобы надоедливый мужчина отстал. В картине Деточкин не врёт, он говорит правду. Это сам Смоктуновский восстал против лжи своего героя. Он воспротивился вранью, следуя не только логике характера Деточкина, но и, пожалуй, своего собственного. Лгать было тяжело прежде всего ему самому. Но как много прибавил в своей чистоте, кристальности образ Деточкина! Он честно выкладывает гражданину всё как есть: что машина не его, что он хочет её угнать, что его собеседник может попасть в неприятную историю. И здесь прекрасная наивность артиста украсила сам персонаж. Вот так обернулась неожиданной стороной душевная цельность исполнителя, подчеркнувшая тем самым и душевную цельность героя фильма.

Мы хорошо и ладно работали с Иннокентием Михайловичем, хотя, надо сказать, что контакт и дружественные отношения установились не сразу. Поначалу мы приглядывались друг к другу, и, по-моему, каждый из нас немного побаивался партнёра. Наконец общий язык был найден. Мы поняли, что у нас одинаковые точки зрения на искусство, на наш фильм, поняли, что мы вместе «делаем общее дело». Я бы назвал работу со Смоктуновским над ролью Деточкина диалогом режиссёра и актёра. Вообще, мне думается, наиболее плодотворная форма сотрудничества — это диалог. Монолог только актёра или только режиссёра может быть внешне эффектен, но всегда обедняет картину. Интересно, если мысль в движении, в столкновении, в споре. Как-то уже сложилось стереотипное суждение, что режиссёр и актёр взаимно счастливы, когда один задумал, а другой в точности всё выполнил. Мне кажется, надо, чтобы один подумал и другой подумал, причём каждый по-своему. Может быть, даже лучше, когда каждый из них думает по-разному.

Замысел нужно время от времени опрокидывать, если надеешься прийти к интересному художественному итогу.

Участие в главной роли Иннокентия Смоктуновского определило особенно тщательный подбор актёрского состава фильма вплоть до исполнителей крошечных, эпизодических ролей. Недаром в «Берегись автомобиля!» эпизоды, которые в титрах мы назвали «маленькими ролями», играли такие замечательные мастера, как Галина Волчек, Готлиб Ронинсон, Борис Рунге, Вячеслав Невинный и другие. Наша установка на борьбу с любым компромиссом, принятая в самом начале производства картины, дала себя знать и тут: ни одного безликого, неинтересного актёра, даже на самую малюсенькую роль…

Когда сюжет крепко сбит и хорошо выверен, можно позволить себе и некоторую сознательную «десюжетизацию». Так, мы иногда разрушали драматургическую симметрию. Персонаж, который у нас появлялся в начальных кадрах, вовсе не обязан присутствовать в заключительных, как это задумывалось сперва.

В этом проявлялась наша авторская борьба с железной конструкцией сценария, к которой мы привыкли. Оставаясь приверженцами фабулы и сюжета, мы тянулись к правде, к жизненности и поэтому нарочно нарушали выверенность и стройность драматургического построения.

Тяготение к реальному сказалось и на самой манере съёмки. Её приемы были из тех, которыми пользуются кинематографисты, когда хотят застать «жизнь врасплох». Остро чувствующие современность, операторы фильма Анатолий Мукасей и Владимир Нахабцев вместе с художником Борисом Немечеком старались создать подлинную, неприкрашенную среду, в которой протекало действие. В фильме минимальное количество павильонных объектов. Производили съёмки в основном на натуре, даже тогда, когда, казалось бы, проще этого не делать. Например, менее хлопотно было бы, пожалуй, построить комиссионный магазин в павильоне, чем разместить всю аппаратуру и снимать в магазине натуральном. И тем не менее убеждён, что мы это сделали не напрасно. Всамделишность «комиссионки», живой ритм улицы за окнами добавили всему эпизоду реальность и достоверность.

На натуре мы частенько снимали скрытой камерой, чтобы добиться эффекта документальности.

Или, возьмём, эпизод погони. Конечно, он целиком поставлен, от первого и до последнего кадра. Но что там почти хроникально — это игра Смоктуновского и Жжёнова. Они не позволяют себе никаких комических эффектов. Абсолютное и

полное следование жизненным интонациям. (Недаром меня после выхода картины многие спрашивали о Жжёнове: это что, настоящий милиционер?)

Словом, фантастичность сюжета мы стремились искупить реальностью его изложения. Не для того, чтобы ввести кого-то в заблуждение. Меньше всего у нас было в мыслях, чтобы Деточкина приняли настолько всерьёз, что захотели бы ему подражать. Сам сюжет, по-моему, не оставлял сомнений относительно целесообразности робин-гудовской деятельности героя. Ведь, наказав одного жулика, он продаёт ворованные машины, а ворованную машину купит обязательно тоже жулик. Честный человек не станет приобретать украденный автомобиль. И вся его деятельность в конечном итоге ни больше ни меньше как переливание из пустого в порожнее. Но в показе этих, казалось бы, бессмысленных усилий нашего героя всё-таки был толк. Зритель задумывался о сложных процессах, протекающих в недрах нашего общества…

Пока издавалась эта книга, я закончил новую двухсерийную комедию «Служебный роман». В основу сценария легла наша с Брагинским пьеса «Сослуживцы».

В «Сослуживцах» рассказывается о том, как забитый, затюканный жизнью экономист Новосельцев, получающий небольшую зарплату и обладающий, как он сам про себя говорит, сомнительной внешностью, пускается в рискованную авантюру: чтобы стать заведующим отделом и получить прибавку в жалованье, начинает ухаживать за немолодой и некрасивой начальницей по прозвищу Мымра. Постепенно он открывает в ней сердечного, неординарного человека. Рассудочное, корыстное ухаживание перерастает в любовь. Замкнутая женщина сбрасывает с себя защитную маску «сухаря», за которой скрывалась нежная и трепетная душа.

Как же складывался режиссёрский замысел этой комедии? На каких опорах я собирался воздвигнуть новое здание?

«Сослуживцы» — это пьеса о том, что нужно внимательно и пристально вглядеться в человека, постараться увидеть в нём то, чего раньше не замечали, никогда не торопиться с выводами, не судить по внешности, не спешить выносить человеку приговор. Действие пьесы разворачивается в статистическом учреждении. Мы с Брагинским нарочно выбрали вроде бы невыразительное заведение, где сотрудники только что-то подсчитывают и учитывают. Кинематографисты, писатели и театральные деятели довольно часто предпочитают делать местом действия своих сочинений предприятия, где фактура эффектна. Скажем, судоверфь! Там создают красивые корабли. Или автомобильный

завод, или же паровозное депо. Я и сам грешил этим не раз. Но в данном случае нас привлекали не производственные процессы, а человеческие, то есть общие для любого советского учреждения. Поэтому нами было взято нейтральное, неброское дело, не отвлекающее зрителя от морально-этических проблем, поставленных нами как авторами во главу угла. В фильме я это сохранил и не «обогащал» картину за счёт внешних украшений.

Далее, в пьесе всего шесть действующих лиц, но… «у зрителя, — гласит авторская ремарка, — должно создаться впечатление, что действие происходит в большом учреждении».

В работе над литературным сценарием число персонажей почти не увеличилось, их маловато для кинематографического произведения. Малонаселённость нужно было компенсировать средой, в которой «вкалывают» герои, создать человеческое окружение. Я стал думать, что же является типичным для образа жизни большинства служащих? Первое, это часы «пик», в которые трудовая Москва мчится на службу, а после неё торопится домой. Огромные людские потоки вливаются и вытекают из станций метрополитена. Перегруженные автобусы, набитые трамваи, троллейбусы, осевшие от людской тяжести, образуют вместе с персональными и личными машинами пробки и заторы даже на широких московских магистралях. Люди добираются до места своей службы помятыми, истерзанными, растрёпанными. Эти мгновения роднят весь трудовой люд столицы, рабочий день которого начинается после своеобразной коллективной гимнастики в общественном транспорте.

Я подметил, что в учреждениях сложился занятный быт, который непременно нужно воспроизвести в фильме. К примеру: регулярное получение продуктовых заказов, сбор денег на именины или похороны, сабантуйчики по поводу торжеств, регулярная инвентаризация имущества, уборка помещения и натирание полов, торговля предметами обихода, лекарствами и газетами в ларьках, нравы буфетов и столовых, перепродажа друг другу деталей туалета, которые оказались малы или велики, долгие курилки в коридорах и так далее и тому подобное. Я понял, что нашу драматическую или, если угодно, комедийную коллизию надо окунуть в этот быт, чтобы действие всё время «клубилось» бы в учрежденческой среде, которая, в свою очередь, тоже не оставалась бы статичной. Отношения героев должны раскрываться на людях, среди людей, вокруг людей. В результате я сформулировал для себя зрительный образ фильма как колоссальный московский «муравейник», в котором наше учреждение будет выглядеть одной крохотной частицей, а наши герои — несколькими персонажами из огромной,

многомиллионной и подвижной человеческой массы. Всё это зрителю должно быть знакомо до мелочей, узнаваемо как в главном, так и в деталях.

Режиссёрский замысел, как я уже рассказывал, вбирает в себя и подбор артистов. Обычно исполнителей ролей ищут после выбора сценария для постановки. У меня на этот раз произошло иначе. Мне показалось, что актёрский ансамбль, состоящий из Алисы Фрейндлих, Андрея Мягкова, Светланы Немоляевой, Олега Басилашвили, Лии Ахеджаковой, Людмилы Ивановой, может доставить удовольствие зрителю. Во всех этих актёрах, помимо одарённости, музыкальности, чувства юмора, драматического таланта, высокой техники, я необыкновенно ценю редкостное качество — способность импровизировать. Хорошо разученная и грамотно сыгранная роль — это обязательное условие. Но для меня дороже всего яркие импровизационные вспышки, которые рождаются уже в дубле и о которых ни я, ни сам актёр не подозреваем. Конечно, для этого необходимо, чтобы артист влез в шкуру своего персонажа до конца, чтобы слияние исполнителя и образа было полным и органичным. Лишь тогда актёрская импровизация будет соответствовать характеру героя фильма. Кроме того, необходимо на съёмочной площадке дать актёрам свободу, создать обстановку абсолютного доверия. Тогда вовсю расцветают весёлое сотворчество, озорство, раскованность, выдумка, фантазия. И у зрителя пропадает ощущение, что перед ним артисты, разыгрывающие написанные сцены. Ему начинает казаться, что он видит подлинных людей, участвующих в настоящем жизненном процессе.

Короче говоря, в «Служебном романе» не проводились обычные кинопробы, которые практически являются конкурсом, соревнованием артистов. Наши кинопробы сводились, по сути дела, к разминке ролей, к нащупыванию характеров, к поиску внешнего облика персонажей, их костюмов, грима. Ведь на каждую роль пробовался только один претендент. Приглашая на роль Новосельцева Андрея Мягкова, раскрывшего своё комедийное дарование в «Иронии судьбы», я рассчитывал на широкий творческий диапазон актёра, на его умение перевоплощаться. Задача для Мягкова оказалась очень нелёгкой. Ведь оба его героя — и Лукашин и Новосельцев — в общем-то схожие натуры. Оба скромны, застенчивы, в обоих любовь совершает чудесные «перевёртыши». Суть характеров близка, но одинаковых людей в природе не существует. Как сказал поэт:

Людей неинтересных в мире нет.
Их судьбы — как истории планет.

У каждой всё особое, своё,
И нет планет, похожих на неё…

Характер — это сложная взаимосвязь множества элементов, обусловленных генами, внешностью, воспитанием, социальным положением, способом мышления, отношением к миру и разными другими факторами. Эти-то элементы и должны были стать у Мягкова в новой роли совершенно иными, не повторяющими уже найденное в прошлой ленте.

Новосельцев — человек незаметный, не пробившийся наверх, застрявший в должности старшего статистика, несмотря на многолетнюю безупречную службу. Он этакий современный Акакий Акакиевич. У «посредственного, безынициативного работника», каким его считает Калугина, и дома дела сложились не лучшим образом. Жена ушла, оставив ему двух сыновей, — он им и мать, и нянька, и кухарка, и прачка. Именно таких именуют неудачниками.

Гримёр О. Струнцова помогла актёру найти выразительную (в смысле «невыразительности») внешность этого незадачливого героя. Новосельцева не заметишь в толпе сослуживцев, не остановишь на нём внимания — так он поначалу ординарен и сер.

Как и в «Иронии судьбы», для меня самым интересным было показать не результат взаимоотношений персонажей, а процесс, развитие, движение характеров, когда герои меняются, как говорится, на глазах. Меня привлекало внимательное прослеживание поступков действующих лиц, подробное и пристальное рассмотрение истории их удивительных перерождений. И перед героем, и перед героиней стояла одинаковая задача — показать превращение «гадкого утёнка» в «прекрасного лебедя».

Ключевая роль фильма, конечно, роль Калугиной. Недаром одним из вариантов названия картины долго котировалось такое: «Сказка о руководящей Золушке». И если прекрасным Принцем в конце фильма окажется неказистый поначалу статистик, то несимпатичная Мымра должна быть преображена талантом исполнительницы в очаровательную Принцессу.

Театральная судьба выдающейся артистки Алисы Фрейндлих складывалась до сих пор значительно удачнее, нежели кинематографическая. Замечательное, трепетное, человечное, поистине уникальное дарование Алисы Фрейндлих глубоко раскрылось на сцене театра. Когда я видел актрису на сцене, я всегда испытывал радость и волнение, которые возникают только

при встрече с огромным талантом. Когда же я смотрел киноработы Алисы Бруновны, то отмечал, что на экране действует хорошая профессиональная исполнительница, но не больше. Если в театре от зрительского общения с Фрейндлих в душе возникал праздник, то в кино её роли терялись среди многих других. Я уже неоднократно порывался снять эту замечательную актрису, но наше содружество не складывалось по разным причинам. На этот раз я начал работу с согласия Фрейндлих играть эту роль. Так же я поступил и в отношении других артистов. Я предварительно сговорился с Мягковым, Немоляевой, Ахеджаковой, Басилашвили, а потом уж пустился в плавание.

Однако, получив согласие Фрейндлих, я стал думать, как же добиться того, чтобы кино не приглушило сильных сторон её дарования, как помочь ей раскрыть своё поистине богатейшее актёрское и человеческое нутро на экране. Значит, нужно было на съёмке, в кинопавильоне, создать для актрисы обстановку, родственную атмосфере театра, пользоваться в ряде случаев театральной методологией работы. В чём же заключалась, на мой взгляд, разница? Во-первых, в кино действие снимают не в хронологическом порядке его развития. Сперва могут зафиксировать на плёнку сцену из середины сценария, потом снять финальный эпизод, следом пойдёт объект из начала фильма. Это усложняет работу как режиссёра, так и актёра: ведь сыграть исполнителям финал, не прожив, не прочувствовав всех отношений между героями, сложно. Можно упустить очень важные нюансы и сыграть грубее, примитивнее. В театре этого не случается. Сначала репетируется первый акт, потом — второй, затем — третий. Значит, надо постараться снимать «Служебный роман», учитывая хронологическую последовательность действия.

Далее. В кино снимают обычно короткими кусками, как правило, одну недлинную сцену в день. В театре же актёр набирает состояние и всю пьесу играет в один вечер. Значит, надо по мере возможности приблизить киносъёмку к театральному методу, то есть снимать хотя бы продолжительные большие сцены. Эту возможность давала трёхкамерная система съёмки. (Подробно об этом я рассказываю в главе «Здравствуй, телевидение!».)

В кино иногда в силу производственных обстоятельств снимают крупные планы без партнёра. В театре же актёр не может играть без соучастника. Следовательно, ни одного кадра, если отсутствует партнёр, снимать нельзя! Что бы ни случилось! Потому что чувство партнёрства, с моей точки зрения, одно из самых главных признаков хорошего артиста. Слышать,

чувствовать, понимать, ощущать напарника и откликаться на каждый его новый нюанс, импровизацию собственными нюансами и импровизациями, как мне кажется, драгоценное свойство в актёре. Фрейндлих и Мягков владеют этим качеством в совершенстве.

Самым трудным в кинопроцессе оказалось возместить отсутствие публики, которая в театре является ещё одним действующим лицом, зачастую самым важным партнёром. Роль публики где-то я брал на себя, включал в эту орбиту второго режиссёра, ассистентов, звукооператоров. Кроме того, каждая репетиция, каждый съёмочный дубль фиксировались на телеэкране, и просмотр дублей никогда не проходил в узком кругу. В маленькую аппаратную, где находился телевизор, постоянно набивались все желающие, и их реакция была очень важна не только для актёров, но и для меня…

От Алисы Фрейндлих, женщины очаровательной, потребовалось немалое мужество: обезобразить себя до такой степени, чтобы прозвище Мымра не казалось бы зрителям преувеличением. С помощью гримёров и художника по костюмам актриса самоотверженно бросилась в поиски облика нудной и старомодной женщины. Ей пришлось наступить на естественное для прекрасного пола желание выглядеть красивее, наряднее, приятнее. И это лишний раз говорит о том, что А. Фрейндлих — крупная актриса, способная ради роли на любое самопожертвование.

Алиса Фрейндлих показала на экране некрасивое бесполое руководящее существо, которое довольно трудно назвать женщиной. Сослуживцы убеждены, что «вместо сердца у неё только цифры и отчёты». И никому не приходит в голову, что у Калугиной просто-напросто нет ничего в жизни, кроме работы, что ей не к кому и некуда идти по вечерам и, главное, не для кого стараться выглядеть привлекательной.

С моей точки зрения, Алиса Фрейндлих играет Калугину безукоризненно. Создавая образ Мымры, она совершенно не прибегает к гротеску, к преувеличениям, не педалирует. Она настолько естественна и органична, играя руководящего сухаря, что кажется персонажем из жизни. При этом она смешна, а быть смешной и правдивой одновременно невероятно трудно.

Как мне кажется, очень тонко показывает актриса драму одиночества, возрождение в Калугиной человеческих интересов, женского начала, пробуждение любви. Уже в середине картины, не прибегая к ухищрениям грима, не изменив костюма, актриса начинает казаться милой и симпатичной женщиной. И всё это сделано только силой внутреннего преображения. Постепенно

Фрейндлих раскрывает в Калугиной сердечное тепло, которое было спрятано от окружающих, в ней появляется кокетство, лукавство, нежность, застенчивость, очарование, доброта. Если сопоставить кадры начала фильма с кадрами, показывающими Калугину в конце картины, где изменился и её внешний вид, может показаться, что это две разные женщины. Но в том-то и заключается поразительное мастерство актрисы, что она постепенно, незаметно, шаг за шагом приводит зрителя к безоговорочному восприятию её чудесной метаморфозы, делая публику соучастницей этого процесса.

Я счастлив, что мне довелось работать с этой великолепной актрисой и что ей, как мне кажется, удалось создать на экране образ, достойный её дарования…

Я делал в этом фильме ставку в первую очередь на сильный актёрский ансамбль.

Мне хотелось использовать большой талант, пронзительность, доброту, исключительную достоверность Светланы Немоляевой в роли Ольги Петровны. Драма этой женщины должна была быть сыграна с огромной болью и любовью к своей героине.

С помощью безупречного, тонкого, ироничного Олега Басилашвили я намеревался создать образ современного подлеца. Актёр не имел права прибегать к жирным краскам. Лепя свой персонаж, актёр нередко отказывался от комедийных нюансов ради социальной и психологической достоверности. За образом, созданным Басилашвили, угадывается, как мне думается, целая когорта нынешних карьеристов, тем более страшных, что они очаровательны.

Я хотел воспользоваться виртуозным мастерством Лии Ахеджаковой для рождения далеко не однозначного, комедийного и трогательного, положительного и отрицательного в одно и то же время образа. Её секретарша — живой человек, стереоскопический, неприглаженный. Артистка сумела раскрасить свою героиню самыми разными цветами.

Мне кажется, очень сочна в своём общественном рвении и Людмила Иванова, изобразившая месткомовскую деятельницу. Вся жизнь Шуры направлена на благо людей, на заботу о них. Но когда это делается формально, то превращается в свою противоположность. Шура только на словах одержима любовью к сослуживцам. В действительности же она равнодушный, чёрствый человек, бездельница, которая, прикрываясь общественной работой, не делает ничего. Я думаю, что не ошибся и в Людмиле Ивановой. Она очень убедительна и смешна в этой роли…

Как всегда, для меня большое значение имело музыкальное

решение фильма.

Среди авторов песен «Служебного романа», известных, замечательных поэтов, в титрах нескромно затесалась и моя фамилия.

Честно говоря, у меня не было никаких тщеславных намерений, и автором текста песни я стал совершенно случайно, я бы даже сказал, стихийно…

…В один из сентябрьских дней на город внезапно обрушились огромные массы преждевременного снега. Зелёные и чуть тронутые желтизной деревья покрылись белыми мокрыми снежными хлопьями. Зрелище было фантастичным, необычайно красивым: зелень под снегом. Но было тепло, и эта красота исчезала буквально на глазах. В этот день маленькая съёмочная группа во главе с оператором В. Нахабцевым и мною превратилась в охотников за пейзажами. Причём надо было торопиться — снег уходил с неимоверной быстротой. За полдня нам удалось «нащёлкать» целую серию московских видов, где мы запечатлели уникальное сочетание зимы и лета.

Показ города в его разных осенних состояниях входил в мою режиссёрскую задачу. Я намеревался сделать Москву одним из героев нашей ленты. Так что новый эпизод был просто-напросто подарком судьбы. Городские пейзажи я хотел сопроводить песнями, звучавшими за кадром. Это были своеобразные монологи, раскрывающие второй план произведения, обобщающие действие, подчёркивающие глубину переживаний персонажей. Песни должны были исполняться Алисой Фрейндлих и Андреем Мягковым. Мне казалось, что этот приём поможет зрителю понять внутренний мир и духовное богатство наших героев (так же, как и в «Иронии судьбы»). Но в отличие от предыдущего фильма Калугина и Новосельцев не имели права по сюжету, да по характерам своим тоже, петь песни в кадре. Это было бы натяжкой, насилием над образами, грубым произволом. Но эти песни могли звучать в их душах, они могли бы их петь, если бы жизнь сложилась иначе, они их смогут петь, когда найдут друг друга.

Для остальных эпизодов картины уже были найдены стихи Роберта Бёрнса, Николая Заболоцкого, Евгения Евтушенко. Я стал рыться в томиках любимых поэтов, разыскивая стихотворение, которое соединялось бы со снежными кадрами, но не впрямую, не иллюстрировало бы изображение, а шло бы контрапунктом. Требовалось, чтобы зрительный ряд и песня в сочетании создали бы новое качество, которого по отдельности не существовало ни в изображении, ни в звуковом образе. И ещё было важно, чтобы стихи соотносились с внутренним миром наших героев, с их

душевным переломом. Я люблю поэзию и недурно её знаю. Однако найти стихотворение, которое подходило бы по смыслу, не удавалось. Я начал подумывать, не заказать ли песню какому-нибудь хорошему поэту. Но однажды в выходной зимний день, когда я гулял в подмосковном лесу, из меня вдруг совершенно внезапно, без спросу в течение получаса буквально «вылезло» стихотворение.

Я решил проделать эксперимент. Принёс стихи на студию и сказал, что нашёл у Вильяма Блейка, английского поэта конца XVIII — начала XIX века, стихотворение, которое, как мне кажется, вполне может подойти к нашему снежному эпизоду. Я понимал, что если я назову подлинного автора, то могу поставить своих товарищей в неловкое положение. Ведь я руководитель съёмочной группы, и, может быть, им будет неудобно сказать мне горькую правду в лицо. Никто не заподозрил подвоха. Оператору, ассистентам, актёрам, музыкальному редактору текст понравился безоговорочно. Один лишь Андрей Мягков недовольно пробурчал, что стихи ничего, но не больше, ему хотелось что-нибудь повыразительнее. Тогда я послал стихотворение в Ленинград композитору Андрею Петрову, как можно убедительнее описав байку про Вильяма Блейка. Я закончил письмо фразой: «Если Вам понравится текст, делайте песню. А нет — будем искать другое стихотворение…» Андрей Петров тоже клюнул на мою ложь.

Композитор сочинил музыку, и родилась песня «У природы нет плохой погоды…». Я не знаю, получилось ли то, чего я добивался. Не мне об этом судить. Но уверен, что в этом случае не использовал своего служебного положения…

Если в предыдущих фильмах замысел выкристаллизовывался по мере работы, во время подготовки и даже съёмок, то в «Служебном романе» вся структура режиссёрской экспликации созрела ещё до запуска в производство. В работе над этой картиной, пожалуй, впервые мне было ясно почти всё ещё задолго до съёмок. Главное заключалось в том, чтобы довести замысел до реальности без потерь…

Если же подытожить, то фактически режиссёрская работа очень проста. Она состоит из двух главных больших этапов: придумать, как снимать и осуществить это. И всё!

Дело только в том, что иной способен интересно замыслить фильм, изыскать свежие и парадоксальные режиссёрские ходы, найти своеобразное решение, но у него не хватает настойчивости, силы воли, упрямства, организационных талантов, чтобы воплотить свои намерения на экране. По дороге случается много творческих утрат, и картина выходит скучной и посредственной. У другого, наоборот, масса энергии, он пробойный, в нём

чувствуется административная хватка, он пройдёт всюду и добьётся всего. Но, к сожалению, он не способен выдумать что-то индивидуальное, неповторимое, талантливое. Подлинный режиссёр только тот, которого хватает и на первое и на второе.

Как летают автомобили и ездят самолеты

Первые трюки в кинематографе появились на самой заре его существования. В фильме братьев Люмьер «Политый поливальщик», который, кстати, считается первой кинокомедией, был использован нехитрый приём. Дворник поливал мостовую из шланга, а озорник мальчишка наступал ногой на резиновую трубку. Вода переставала идти. Дворник наклонялся, пытаясь понять, в чём же дело, а в это время паренёк спрыгивал со шланга, и вода обдавала самого поливальщика. «Эта фильма», как говорили тогда, шла буквально минуту и вызывала неимоверный смех зрительного зала. Так что можно считать, что кинокомедия родилась из трюка. В эпоху «великого немого» комедийные картины строились на трюковой основе — вспомним ставшие классикой ранние ленты Чарли Чаплина, фильмы с участием Гарольда Ллойда и Вестера Китона.

Трюки бывают разные. Я бы разделил их на три вида. Первый: смешная, анекдотическая ситуация, взятая из жизни и зафиксированная на плёнку. Скажем, тот же «Политый поливальщик». Здесь экран не является родоначальником трюка, а только средством его передачи. Второй: фокусы, каскады, трюки, аттракционы, пришедшие в кино из балагана и цирка. Когда на экране в кавалерийском бою падает лошадь, увлекая за собой всадника (такой каскад называется «подсечка»), это, по сути дела, цирковой акробатический конный трюк, приспособленный для кино. Когда в «Кавказской пленнице» делают укол толстяку (Евгению Моргунову) гигантским шприцем — это тоже типичный клоунский, эксцентрический приём гиперболизации. Кинематограф в обоих последних примерах просто-напросто использовал цирковой и эстрадный арсенал. И третий вид, когда трюк связан исключительно с техникой кино и без неё невозможен.

В фильме-ревю «Весенние голоса» хор ремесленников пел песенку «Фуражечка». На экране этот концертный номер выглядел так: один из героев якобы показывал фокусы своим приятелям. Он клал на обычный стол свою фуражку учащегося ремесленного училища, подобно иллюзионисту, делал над ней пассы, потом поднимал головной убор, а под ним на плоскости стола стоял хор из шестидесяти юношей и залихватски пел песню. Подобный трюк без участия кинотехники, пожалуй, не осуществишь.

В ранних комических фильмах применялись главным образом

трюки цирковые, балаганные. Это требовало от актёров-исполнителей высокого акробатического мастерства, умения кататься на роликах, балансировать на канате, висеть над городом на высоте небоскрёба, ходить на руках, делать сальто, шпагат и многое, многое другое. Тогда не понимали слова «дублёр». Легче было научить циркача, акробата нехитрым приёмам актёрской игры, чем подменять в кадре исполнителя каскадёром для выполнения «смертельного» номера. Большинство трюковых звёзд появлялись в безмолвном кинематографическом небе из мюзик-холлов, цирков, профессионального спорта.

Из кинотехнических приёмов в комических лентах тех лет использовались лишь обратная съёмка (в кадре происходило всё наоборот, шиворот-навыворот) или же замедленная съёмка (герои носились по экрану со страшной, нечеловеческой скоростью). Других комбинированных методов съёмки кинематограф ещё не знал и смешил зрителя за счёт выдумки трюкачей и мускульных усилий исполнителей.

С появлением звука весёлый жанр комедии постепенно всё больше и больше начал приближаться к реализму, к подлинной жизни. Главными стали характеры героев, диалог, сюжетная драматургия. И трюки — эксцентрическая форма восприятия действительности — мало-помалу отошли на второй план.

Но одновременно с уменьшением числа трюковых комедий увеличились масштабы и диапазон комбинированных съёмок. Благодаря рирпроекции, инфраэкрану, перспективным совмещениям, макетам и другим техническим новшествам возможности кино стали поистине безграничны. Появился даже термин «чудеса кино». «Киноволшебства» перекочевали из жанра комедии в мир детского и научно-фантастического фильма. Вспомните картины наших сказочников Александра Птушко и Александра Роу: «Новый Гулливер», «Садко», «Руслан и Людмила», «Кощей Бессмертный». Постепенно комбинированные съёмки вошли в кинообиход. Ими стали часто пользоваться кинематографисты, работающие во всех жанрах, когда технически нельзя было осуществить какой-либо кадр в натуре. Предположим, летящий ночью самолёт, столкновение поездов, взрыв моста, кувыркающийся с откоса автомобиль, морской бой старинных фрегатов, авиационная катастрофа и так далее. Во всех этих случаях тщательно изготавливались макеты, которые и подвергались искуснейшим манипуляциям «комбинаторов». И публика свято верила в подлинность происходящего.

Однако я не собираюсь писать историю трюкового кино и попытаюсь поведать лишь о своём небольшом и скромном опыте. Как, для чего, из каких соображений вводил я трюки в свои

комедии? И каким образом осуществлял их?

Для подачи концертных номеров, для своеобразного конферанса я впервые применил кинотрюки в «Весенних голосах». Но там они принципиального значения не имели. В фильмах же «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса» никаких трюков не существовало и в помине. Жанр этих картин был лишён эксцентрики, более или менее реалистическое течение сюжета не требовало ввода экстравагантных приёмов. По-настоящему я использовал трюки как художественный элемент, как средство воздействия в комедии «Человек ниоткуда».

Спорная и сложная по своему восприятию лента эта была выпущена крайне малым тиражом и демонстрировалась так называемым «третьим экраном». Поэтому пусть меня простят те немногие читатели, которые видели «Человека ниоткуда», если я перескажу его сюжет…

…В горах Памира раскинулись палатки антропологической экспедиции. Возглавляет её Крохалёв, главный девиз которого: «Дайте мне жить спокойно». Его подчинённый, молодой учёный Поражаев, творческий, остроумный, эмоционально богатый человек, уверен в том, что племя снежных людей, племя «тапи», существует. Но Крохалёв — трезвый руководитель. Он реально мыслит и не верит в фантазии Поражаева. Как начальник экспедиции, Крохалёв не даёт возможности Поражаеву заняться поисками первобытных людей.

Сцена спора снималась в чёрно-белом изображении, совершенно реалистически. Затем шёл эпизод, где Поражаев в запальчивости делал шаг назад, оступался, катился по огромному леднику вниз, падал в ущелье и головой ударялся о какой-то валун. Валун, разумеется, разбивался, а из глаз Поражаева сыпались цветные искры. Таким образом изображение переходило в цвет. Вступала музыка — и мы видели пляску лохматых дикарей, танцующих вокруг костра. Над пламенем висела раскалённая огромная сковорода, имеющая в диаметре около трёх метров. Так начиналась фантазия Поражаева, по метражу составлявшая четыре пятых фильма, а по сути — его содержание. Сон героя до момента, пока он очнётся от своего забытья, снимался в цвете.

Итак, Поражаев и какой-то длинноволосый дикарь привязаны к скале. А перед ними вокруг сковороды танцует племя людоедов, племя «тапи». Предводитель их почему-то сильно смахивает на Крохалёва. Вождь рычит ту же самую сакраментальную фразу, которую «в другой жизни» произносил Крохалёв: «Дайте мне жить спокойно».

Начинался суд над Поражаевым и привязанным рядом с ним

пленником. Поражаева судили как чужеземца, нарушившего покой племени. Его же сосед совершил огромное количество преступлений. Одно из обвинений пленному дикарю: «Мы белыми стихами говорим, а он, гордец, употребляет рифму». В списке прегрешений дикаря по имени Чудак и такое: оказывается, он «не ел друзей, как будто он не знал, что друга съесть особенно приятно!».

Внезапно Поражаев вспоминал, что над этим районом должен пролететь спутник. Учёный предъявлял дикарям ультиматум: если его не освободят, он нашлёт на племя звезду. И действительно, по мановению руки Поражаева со знакомым звуком «бип-би-бип» над долиной пролетал яркий космический снаряд. Людоеды в ужасе валились на колени. Освободившись из плена, Поражаев забирал дикаря в Москву, в XX век.

В Москве Поражаев учил Чудака трудиться. Ведь именно труд может превратить дикаря в человека. Сюжетные перипетии приводили к тому, что Чудак становился начальником спортивной организации. Поражаев поинтересовался: «Зачем ты пошёл туда? Как это случилось?» Чудак отвечал: «Я думал, что если стану начальником, то буду человеком». Поражаев ему говорил: «Впредь изволь поступать наоборот: сначала стань человеком, а потом уж будь начальником».

В Москве Чудак влюблялся в молодую женщину, принимал участие в забеге и ставил рекорд на стадионе. В театре, во время спектакля, он устремлялся в погоню за отрицательным персонажем, увиденным на сцене, отождествляя его с реально существующим человеком. Чудак элементарно хотел его слопать. Да, Чудак — людоед, но людоед, так сказать, избирательный: он пожирает только плохих людей. Поэтому, когда на учёном совете Поражаев демонстрировал Чудака, тот пожелал закусить и самим Крохалёвым.

Столкновение не отягощённого цивилизацией наивного и чистого Чудака с нашей действительностью и давало основной комедийный эффект.

Фильм кончался тем, что Поражаева посылали в космическом корабле на далёкую планету исследовать неизвестную цивилизацию. Чудак, который очень привязался к учёному, проникал в ракету зайцем. Поражаев, пытаясь оставить своего друга на Земле, хотел выпихнуть его в иллюминатор, но в этот момент давали старт, и оба героя, выпав из ракеты, летели, переругиваясь в космосе. Они грохались на землю и попадали в горы, где жили дикие сородичи Чудака. Там наши герои расставались. Чудак, научившийся у Поражаева быть человеком, возвращался в своё племя: «Я пойду, чтобы научить их стать

людьми», — говорил он.

Таково вкратце содержание «Человека ниоткуда», жанр которого я бы определил сейчас как комическую «ненаучную фантастику».

Философский, эксцентрический сценарий ставил передо мной немало новых проблем. Необычность сюжета диктовала необходимость поиска своеобразной стилистики. У нас в кино существовал богатый опыт создания киносказок, но для «Человека ниоткуда» заимствовать эту эстетику не годилось. Искали непрерывно, но стиль, интонация, манера давались очень трудно. Всё оказалось для меня внове. Красили натуру, например, делали розовым асфальт или синими наружные стены домов. Соответственно костюмы героев тоже решались и как привычные, и в какой-то степени условные. Наряду с творческими проблемами возникали и чисто технические, причём зачастую от них зависел успех того или иного трюка. А трюками, самыми разнообразными, лента была насыщена до предела. Например, когда Поражаев приходил в Москву, то первое, что он видел, — висевшую на стенде газету с траурной каймой и его собственным портретом. Изумлённый тем, что он так преждевременно умер, Поражаев вперялся в газетную фотографию, окаймлённую скорбной рамкой. И вдруг фото покойника оживало и хулигански подмигивало своему живому оригиналу.

Или другой герой фильма, Чудак, замечал с крыши стадиона в толпе расходящихся болельщиков любимую женщину. Он прыгал к ней с немыслимой высоты, но попадал в жерло водосточной трубы. По мере того как его тело двигалось внутри трубы, она расширялась, принимая форму тела. Наконец Чудак вылетал из трубы и плюхался на асфальт.

Или, к примеру, во время забега по гаревой дорожке стадиона Чудак бежал последним, но перед финишем он совершал гигантский прыжок и, перескочив через всю группу легкоатлетов, сваливался прямо на финишную ленточку. Так он становился победителем. А вот ещё трюк: Чудак хватался рукой за кабель, и его дёргало электрическим током. Контур дикаря вдруг начинал весь светиться. Когда Чудак заявлялся в учреждение, он всё ещё продолжал оставаться наэлектризованным. Неожиданно с его руки срывалась молния, прямым попаданием поражала бюрократические бумаги и испепеляла их. Никчёмная писанина горела ярким пламенем и превращалась на глазах зрителей в кучку пепла.

Подобные «штучки» были рассыпаны по всей картине в изобилии. И вводились они не только и не столько для того, чтобы потешить публику, но главным образом чтобы подчеркнуть

необычность жанра, своеобразную стилистику ленты. Помимо таких чисто кинематографических трюков, в комедии было полно спортивно-цирковых аттракционов.

…После того как мы расстались с Игорем Владимировичем Ильинским, начались поиски нового главного исполнителя. Мы наткнулись на молодого актёра Большого драматического театра в Ленинграде Сергея Юрского. Юрский знал искусство арены, был мускулист и спортивен. В театре его карьера только начиналась — двадцатипятилетний, подающий надежды актёр сыграл на сцене свою первую роль. В кино он не снимался ни разу. Первая же предложенная Юрскому кинороль оказалась очень трудной: условная, эксцентрическая, гротесковая, с элементами акробатики и одновременно реалистическая, нагруженная драматическим содержанием. По-моему, Сергей Юрский с ней успешно справился. Не скрою, мне очень приятно, что именно моя комедия открыла для кино этого своеобразного, талантливого артиста…

В отличие от «Человека ниоткуда» в «Гусарской балладе» не было, пожалуй, ни одного трюка, связанного с применением кинотехники. Все аттракционы носили спортивный, акробатический, цирковой характер и выполнялись наездниками и фехтовальщиками. В съёмочную группу были приглашены бесстрашные джигиты из цирковой конной труппы Михаила Туганова и целая когорта замечательных саблистов, шпажистов и рапиристов. Среди них были мастера спорта и чемпионы Советского Союза.

В съёмках конных и пеших сабельных боёв из-за участия в них артистов служба техники безопасности сразу же запретила использование боевого оружия. Изготовили бутафорские клинки из дерева. Однако во время первой же тренировки актёры вошли в раж и так исступлённо размахивали деревянным оружием, что все сабли, шашки и палаши превратились в обломки и щепки. Пришлось самовольно нарушить инструкцию и дать артистам настоящие клинки. Опасность усугублялась тем, что фехтовальные сцены велись на снегу.

Чтобы уменьшить скольжение, участникам сабельных драк подбили сапоги гофрированной резиной. Акробатические, «мушкетёрские», конно-спортивные каскады выполняли не только джигиты и спортсмены. Рядом с ними действовали и актёры. Достаточно было одного неосторожного или неверного движения, чтобы серьёзно поранить человека. Ведь актёры, несмотря на обучение, владели холодным оружием далеко не блестяще. Конечно, в опасные моменты каскадёры брали на себя непосильную и рискованную для артистов работу и подменяли

их. В эпизоде, когда Шурочка из-под носа французов увозила карету с плененным русским генералом Балмашовым, вместо Ларисы Голубкиной на ветвях дерева притаился цирковой наездник Василий Роговой. Фигуры молодого джигита и актрисы были схожи. Каскадёр без промаха спрыгнул с дерева на едущую внизу карету, «разрядил» в упор два пистолета в кучера и во французского охранника, лихим прыжком прямо с крыши кареты перемахнул на круп лошади и вовсю погнал экипаж, за которым, стреляя из пистолетов, побежали пешие мародёры. Потом мы усадили на коня артистку, и съёмка эпизода продолжалась уже с Голубкиной. Точно подобранный дублёр и скрупулёзный монтаж позволили нам и на этот раз провести зрителей.

Или вспомним трюк, когда денщик героини Иван (в исполнении блистательного Николая Крючкова), как богатырь, бросал с антресолей старинный огромный диван прямо на голову трёх французов и те замертво свалились на пол. Так уж и быть, открою секрет: диван был сделан из поролона и весил не больше 23 килограммов[1]. Крючков очень натурально изображал, как тяжела старинная мебель, и от французов требовалось естественно среагировать на удар здоровенного дивана и правдиво рухнуть бездыханными.

Подобные аттракционы носили, конечно, несколько гиперболический характер — в жизни такие титанические усилия были по плечу лишь отдельным физически развитым личностям. Нам же хотелось показать, как ненависть к захватчику словно удесятеряла силы русских, как доблестно, беззаветно сражались они за свою отчизну, подчеркнуть мощь и непобедимость наших отважных предков. Так что трюки в «Гусарской балладе» были введены отнюдь не только для развлечения…

Замечено, что я очень пристрастен к автомобильным погоням. И действительно, в фильме «Берегись автомобиля!» «Волга» удирает от мотоцикла, в «Стариках-разбойниках» машина гонится за пешеходом, в «Невероятных приключениях итальянцев в России» автомобиль преследует автомобиль. Я даже умудрился вставить трюки с машиной в «Иронию судьбы», где их могло и не быть. Критика так и отнеслась к этому вставному эпизоду как к понятной слабости режиссёра.

В «Берегись автомобиля!» каскадёром, выполнявшим все выкрутасы «Волги», работал Александр Микулин. Высокий широкоплечий парень, влюблённый в машины, он смолоду выбрал себе такую необычную, опасную профессию и верен ей до сих пор. Все трюки в картине были им осуществлены по-настоящему, без применения комбинированных съёмок, без так называемых «чудес кино». Микулин действительно на полной

скорости проскакивал под мчащимся грузовиком-трубовозом, с ходу разворачивался на 180 градусов, въезжал на быстро идущий траллер, прятал машину на откосе дороги, чтобы милиционер-мотоциклист с шоссе не заметил её, лихо мчался по кочкам и рытвинам и вытворял многое другое.

После того как аттракцион бывал снят, Микулин с простодушным видом подходил ко мне и невинным голосом предлагал повторить каскад, но с тем, чтобы я находился внутри машины и испытал его ощущения на собственной шкуре. Отказаться от предложения, которое он всегда совершал публично, значило расписаться в трусости. Производственной необходимости в этих повторах не было никакой — Микулин просто устраивал мне своеобразную проверку на храбрость. Мол, ты мной командуешь, а каков ты сам? Что мне оставалось делать? Напуская на себя безразличие, я соглашался, садился в автомобиль, и трюк проделывался ещё раз, теперь уже вместе с режиссёром. Когда, в частности, мы проскакивали под трубовозом, я, отлично зная, что зазор между трубами и крышей «Волги» достаточно велик, всё равно инстинктивно пригнул голову. Микулин радостно засмеялся. Так что все автомобильные фокусы я испробовал на себе, каждый раз испытывая острое, возбуждающее чувство риска.

Не могу не отдать должное Микулину, его беззаветности и преданности делу. В его распоряжении имелась одна-единственная обыкновенная серийная машина, полученная с конвейера завода. На ней не установили ни усиленного двигателя, ни особой резины на колёсах. Микулин не имел права ничего поломать в автомобиле, потому что тогда остановились бы съёмки. А во время исполнения трюков всегда искушаешь судьбу, и за рубежом каскадёр имеет обычно несколько экземпляров машины. Ведь эксперименты не обходятся без поломок.

Нам хотелось придать мятущейся автомашине, удирающей от автоинспектора, хоть в какой-то степени черты героя фильма, как бы вложить в неодушевлённый предмет — автомобиль — растерянность Деточкина, его боязливость, его упорство, желание уйти от преследования. Вот «Волга» съехала под откос и притаилась там, скрываясь от орудовца. Мы старались, чтобы зритель отождествлял в этом кадре состояние машины с состоянием Деточкина.

Но особенно, как мне думается, это проявилось в «трюке наоборот», я бы сказал, в «антитрюке», когда сначала Деточкин, а за ним и милиционер еле двигались в зоне пионерского лагеря, где установлен дорожный знак «Осторожно, дети!». Инспектор приказывал угонщику причалить к бровке, а похититель упрямо

отказывался. Их мимическая перебранка происходила в то время, когда автомобиль и мотоцикл ползли как черепахи. И никто из героев не нарушил правил игры, автодорожного и человеческого кодекса чести. Эта сценка внутри большого каскадного эпизода автомобильных гонок говорила о многом: она показывала гуманность и благородство наших персонажей, как «жулика», так и стража закона. Трюк содержал в себе смысл, нёс философскую и этическую нагрузку. Когда удаётся найти решение, в котором занимательность сочетается с идеей, это всегда праздник для художника.

Расскажу, как осуществлялся ещё один автомобильный фокус — в комедии «Старики-разбойники». Инкассаторская «Волга» гналась за убегающим следователем Мячиковым, который вырвал из рук инкассаторши (актриса Ольга Аросева) мешок с деньгами. Мячикова играл Юрий Никулин, шофёра «Волги» — Лев Дуров. Силы в погоне были явно неравными, и машина вскоре настигла бы пожилого бегуна. Старик изловчился и, с трудом допыхтев до забора, юркнул в дырку ограды. Но автомобиль, конечно, никак не мог протиснуться в узкое отверстие вслед за Мячиковым. Бросить машину на произвол судьбы и побежать за похитителем шофёр не мог — в машине лежало немало мешков с государственными деньгами. И тут шофёр не растерялся — он решил продолжать погоню на машине. Подобрав валяющиеся во дворе две толстые доски, он приладил их так, что середина досок пришлась на верхнее ребро забора. Получилось, словно он приготовил два рельса для автомобиля. «Волга» медленно ехала по доскам, взбираясь наверх. Вот она достигла середины, оказалась точно над изгородью. Задние концы досок под тяжестью «Волги» оторвались от земли, передние концы тоже повисли в воздухе. Машина стала покачиваться над забором. Потом, как на качелях, передние части досок под весом автомобиля коснулись земли, образовался наклонный съезд, и машина медленно и плавно спустилась по ту сторону ограды.

Как же был осуществлён этот занятный аттракцион? Одну секцию забора, там, где должна была переезжать машина, глубоко вкопали в землю и забетонировали. Вместо досок укрепили на этом месте два металлических швеллера на осях. Эти железяки свободно могли выдержать тяжесть «Волги» и образовавшуюся нагрузку. Безопасность обеспечивалась надёжностью постройки, но от водителя требовалось безупречное мастерство. У зрителей сохранялась полная иллюзия, что тяжёлая машина перебралась по обычным деревянным доскам, использовав их как рычаг качелей. Этот трюк придумал и инженерно рассчитал тот же самый Александр Микулин, но осуществить его ему не удалось.

За автомобильную недисциплинированность он был наказан органами милиции и приехать на съёмку не смог. Трюк безукоризненно выполнил другой каскадёр — Виктор Корзун.

До сих пор я рассказывал о картинах, где трюки, фокусы, «чудеса» занимали важное, но не главное место. Но в 1973 году мне довелось снимать чисто каскадную комедию. Аттракционы, трюки являлись, по сути дела, содержанием фильма, направляя, двигая и определяя его драматургическое развитие. Речь идёт о «Невероятных приключениях итальянцев в России». Поскольку, помимо интересных, в своём роде уникальных трюковых съёмок, осуществлённых в картине, она ещё была и совместной постановкой с итальянцами, я остановлюсь на истории её создания подробнее…

Вскоре после войны на наших экранах появились очаровательные итальянские персонажи: трогательные аферисты, наивные полицейские, плутоватые адвокаты, крикливые жёны, пронырливые дети, симпатичные вагоновожатые, отчаявшиеся похитители велосипедов, озорные бедняки, тугодумные крестьяне, ловкие браконьеры и бескорыстные учителя. Шумные, бранчливые, экспансивные, многословные итальянки и итальянцы боролись за кусок хлеба, за место под солнцем, за любовь. Они шли по дорогам надежды, привлекая к себе сердца зрителей.

Для меня неореализм стал откровением, открытием нового содержания в искусстве. Мне бесконечно нравились фильмы итальянских мастеров — они светились любовью и сочувствием к людям.

Не скрою, мне и Эмилю Брагинскому хотелось поработать с итальянцами, кое-чему поучиться, набраться кое-какого опыта. И хотя нас никто об этом не просил, мы в 70-м году сочинили заявку на сценарий комедийного фильма для совместной советско-итальянской постановки. Заявка называлась «Спагетти по-русски».

Надо сказать об одном обстоятельстве, предшествующем будущему фильму. После постановки Сергеем Бондарчуком боевика «Ватерлоо» фирма «Дино де Лаурентис» осталась должна «Мосфильму» кругленькую сумму с большим количеством нулей. Поскольку хозяева фирмы родились в Неаполе, они не торопились отдавать эти деньги. «Дело в том, — говорили наши партнёры-неаполитанцы, — что банк уже закрыл счёт фильма «Ватерлоо». Для того чтобы вернуть долг, нам нужно затеять новую совместную постановку с «Мосфильмом»». И фирма предложила сделать комедию, несложную в постановочном смысле. «Мосфильм» был полон желания сотрудничества (да и деньги надо «выручать»), поэтому предложение фирмы приняли.

Нам предстояло немедленно приступить к созданию комедии совместно с фирмой «Дино де Лаурентис».

Из Италии приехали два автора — Франко Кастеллано и Джузеппе Пиполо. Это были два красавца баскетбольного роста, похожие скорее на киногероев, чем на сценаристов. Симпатичные, приветливые, обаятельные. С советской стороны над сценарием работали маленький Эмиль Брагинский и толстяк Эльдар Рязанов. Внешние данные были явно в пользу итальянцев. Перед нами встала задача компенсировать это неравенство.

Итальянские коллеги ещё в Риме прочитали либретто и, как творческие личности, конечно, с ним не согласились. Вернее, они приняли наш сюжет за основу, но перелопатили его так, что родная мама, то есть мы, его не узнали. Соавторы привезли из Рима в Москву свой вариант.

И вот, имея перед собой две разные заявки, две пары сценаристов, которые никогда не были знакомы друг с другом ни лично, ни по фильмам, взялись за дело.

Нам — Брагинскому и мне — хотелось сочинить такой сценарий, который продолжал бы традицию фильмов «Полицейские и воры» или «Берегись автомобиля!». Мы мечтали, чтобы роль Джузеппе, многодетного плута, исполнил бы Альберто Сорди, а роль милиционера Васильева сыграл бы Иннокентий Смоктуновский.

Мы намеревались рассказать о двух героях, которые находятся на противоположных сторонах жизни: один — авантюрист, другой — страж закона, один — итальянец, другой — русский; рассказать, как после целого ряда приключений они постепенно становятся друзьями.

Однако нашим соавторам такая установка казалась устаревшей и сентиментальной. Им виделась история более жёсткая и, в общем-то, лишённая какой бы то ни было социальной основы. Они хотели создать весёлую коммерческую ленту, наполненную аттракционами и трюками. Кроме этого главного разногласия, выявилось и бесчисленное множество других.

За неделю пребывания Франко и Джузеппе в Москве нам удалось совместными усилиями разрушить как нашу, так и их заявку. Когда наступило время расставания, мы с Брагинским обещали, что напишем новую версию сюжета и через месяц привезём её в Рим.

Итак, итальянцы уехали, а мы принялись на руинах сочинять очередной вариант либретто…

Через два месяца мы прибыли в Рим. На следующий же день предстояла встреча с главой фирмы — Дино де Лаурентисом. Его

фирма являлась тогда в Италии одним из известных кинематографических предприятий. Здесь Федерико Феллини поставил «Ночи Кабирии» и «Дорогу». В фирме Дино де Лаурентиса создавали фильмы почти все знаменитые итальянские режиссёры.

Нам было интересно познакомиться с де Лаурентисом. Я лично никогда не имел дел с живым капиталистом.

И вот мы входим в роскошный особняк, шествуем мимо швейцара и упираемся в витрину, уставленную всевозможными кинематографическими призами, завоёванными фирмой. Здесь и «Оскары», и премии Донателло, и золотые, серебряные, бронзовые львы Святого Марка.

Пройдя таким образом соответствующую психологическую подготовку, мы — Эмиль Брагинский, директор картины Карлен Агаджанов, переводчик Валерий Сировский и я — попадаем в кабинет Дино де Лаурентиса.

Хозяин сидел, положив ноги на стол. На подошве одного из ботинок было выбито медными цифрами 42 — размер его обуви.

Кабинет роскошный, огромный. Под ногами шкура белого медведя, на стенах абстрактная живопись и фотографии членов семьи патрона.

При нашем появлении глава фирмы не встал, не поздоровался, не пожал нам руки. Он сказал только:

— Ну, в чём дело? Зачем вы приехали?

С этой «ласковой» встречи, можно сказать, и началась наша работа над совместной постановкой.

— Я не допущу, — сказал я, обозлённый таким приёмом, — чтобы с нами разговаривали подобным образом. Я требую немедленно сменить тон, иначе мы встанем и уйдём. Мы приехали работать над картиной по приглашению вашего брата и заместителя Луиджи де Лаурентиса. И наверняка не без вашего ведома. Если этот фильм вас не интересует, мы завтра же улетим обратно.

Тут Дино переключил свою злость с нас на брата. И в течение двадцати минут между родственниками шла перебранка. Чувствовалось, что в выражениях не стеснялся ни тот, ни другой.

Наконец шум начал стихать, и Дино заявил:

— Оставьте мне то, что вы написали, я прочту, и завтра мы поговорим.

Мы оставили нашу заявку и ушли.

На следующий день нас снова пригласили к де Лаурентису, и босс сообщил нам:

— Прочёл я! Всё, что вы сочинили, — мура! Итальянский зритель на вашу галиматью не пойдёт. Меня это совершенно не

интересует. Мне нужен фильм-погоня, состоящий из трюков. Если вы это сделаете, мы с вами сработаемся. Единственное, что мне нравится в либретто, — история с живым львом. Только это я бы на вашем месте и сохранил.

Когда мы вернулись в гостиницу, я находился в состоянии, близком к истерике. Я заявил друзьям, что работать над этой ерундой не стану. Трюковой фильм-погоня меня не интересует. Меня привлекают произведения, в которых есть человеческие характеры и социальные проблемы! Мне плевать на коммерческое развлекательное кино! Я хочу обратно в Москву.

Но это были эмоции. Во-первых, подписано соглашение о сотрудничестве, а в нём, естественно, не указали такого нюанса, в каком жанре должна сниматься будущая лента. Во-вторых, своим отъездом мы сорвали бы трудные и долгие предварительные переговоры и отбросили бы всё на исходные позиции. Да и о деньгах, которые нам должны итальянцы, тоже приходилось помнить. Это была как раз та ситуация, когда требовалось наступить себе на горло!..

Наступать себе на горло трудно и неприятно. Но мы с Брагинским нашли выход. Я с удовольствием наступил на его горло, а он с не меньшим удовольствием — на моё.

Кроме того, не скрою, нас охватили злость и спортивный азарт. Мы не выходили из гостиницы несколько дней, пока не выдумали целую серию аттракционов.

Сам сюжет не подвергся принципиальным изменениям, но понемногу из него выхолащивались социальные и человеческие нюансы. Каждый последующий вариант становился более трюковым, более механистичным, постепенно характеры вытеснялись масками. То, чем нам пришлось заниматься, несвойственно нашей манере. Но чего не сделаешь, чтобы спасти родной киностудии кругленькую сумму.

Понимая, что нужно привлечь партнёров масштабными трюками, которые им до сих пор и не снились, мы придумали ситуацию с посадкой самолёта на шоссе, эпизод с разведённым мостом, разработали в деталях всю историю со львом.

Наши итальянские соавторы прочитали новое либретто и одобрили его. И вот мы все вместе снова отправились к представителю крупного капитала.

Тот тоже похвалил наши выдумки, заявив, что мы стоим на верном пути. Но для того, чтобы сюжет стал ещё лучше, нужно обязательно добавить сцену, где герои кидают торты в лица друг другу. Оказывается, в какой-то американской картине подобная сцена очень рассмешила зрителей. Потом он приказал — я не оговорился, именно приказал — вставить в сценарий эпизод в

ГУМе. ГУМ — огромнейший магазин, какого нет в Европе, и это произведёт на итальянского зрителя должное впечатление.

Желая поскорее отвязаться от энергичного бизнесмена, мы согласились: ладно, подумаем про ГУМ и торты. Было решено, что на время расстаёмся. Франко и Джузеппе по нашему либретто пишут свой сценарий, а мы — свой. Затем снова встречаемся в Москве и делаем сводный вариант…

Практически конфликт с Дино де Лаурентисом заключался не в идеологической трактовке произведения, а в жанровой. Продюсеру казалось, что трюковая лента соберёт больше денег и принесёт больше прибыли, нежели психологическая комедия, которая нам с Брагинским была значительно ближе.

Промучившись над очередной версией сценария, мы отдали её для перевода на итальянский язык и посылки в Рим. Мы понимали, что пройдёт не меньше трёх-четырёх месяцев, прежде чем наши коллеги прикатят в Москву, поэтому решили не терять времени и сочинить пьесу.

Мы написали пьесу «Родственники», где нет ни одного трюка, фокуса или аттракциона. Это грустная сатирическая комедия. В ней рассказывается о человеческих взаимоотношениях, сложных характерах, о непростых проблемах, свойственных нашей жизни. Эта работа явилась для нас своеобразной отдушиной, компенсацией за ту бездуховность, которая постепенно всё больше и больше проникала в сценарий. Кстати, он уже утратил и своё первоначальное название «Спагетти по-русски» и стал именоваться «Итальянцы в России».

Наконец Кастеллано и Пиполо прилетели в Москву со своей версией будущего фильма.

Две недели ежедневной насыщенной четырёхголовой и двуязыковой работы — и сводный вариант сценария был готов! На студии одобрили нашего совместного «ребёнка». Ко всеобщему удивлению, он произвёл неплохое впечатление и на братьев де Лаурентисов. Наконец стало ясно, что комедии «Итальянцы в России» не избежать. Мне во всяком случае.

«Переквалифицировавшись» из драматурга в режиссёра, я прочёл сценарий свежими, иными глазами, ужаснулся и горько пошутил:

— Очень мне жаль режиссёра, который будет это снимать!

Сценарий состоял практически из одних аттракционов. Трюк сидел на трюке и трюком погонял. Известно, что трюк на экране длится две-три секунды, а готовить его надо два-три месяца. А у нас весь подготовительный период продолжался 31 день!

Одновременно с сочинением сценария искали и артистов. Поскольку де Лаурентисы с самого начала не очень-то верили в

нашу картину, в меня как постановщика, то главный принцип подбора исполнителей у фирмы заключался в одном: взять подешевле!

Когда я называл имена крупных комедийных актёров, мне отвечали: «Ну что вы, Альберто Сорди занят на три года вперёд. И Уго Тоньянцци тоже, и Нино Манфреди, и Витторио Гассман». Это была просто-напросто отговорка. Кстати, в Италии не говорят — крупный актёр, хороший актёр; там это звучит иначе — дорогой актёр и дешёвый актёр. Так вот я, оказывается, называл фамилии очень дорогих актёров, а фирма решила их не беспокоить.

Подбор актёров осуществлялся так: я готовился к съёмкам в Москве, а де Лаурентис искал артистов в Риме. Теперь, по прошествии времени, уже можно признаться, что я тайно прихватил у фирмы большой альбом с фотографиями всех итальянских актёров. И когда де Лаурентис называл по телеграфу или телефону кандидатов, я раскрывал альбом и видел их лица хотя бы на фотографиях.

Однажды из Рима приходит телеграмма: «Предлагаем на роль доктора актёра такого-то». Я листаю альбом с фотографиями, отвечаю: «Внешне актёр годится». Через несколько дней получаю ответ; «Этот актёр сниматься не может. Его посадили в тюрьму за неуплату налогов и сокрытие своих доходов». А артиста украшало такое благородное, честное, выразительное лицо!..

В советском кино актёра выбирает режиссёр. В итальянском кино, к сожалению, эту функцию выполняет продюсер. Если у продюсера есть вкус, такт, художественное мышление, он может сколотить актёрскую труппу более или менее неплохую. Если же продюсер не обладает этими качествами, он наймёт исполнителей, которые не соответствуют выписанным в сценарии образам, лишь бы у них были модные имена. И режиссёр не имеет права возразить, то есть возразить-то он имеет право, но на этом всё и кончается! Ему придётся снимать именно тех актёров, которых навяжет продюсер. А если постановщик взбунтуется, то его попросту сменят…

Время шло. Приближалось 3 мая — срок начала съёмок, а актёров так и не нашли. То есть русские актёры уже были выбраны. Андрею Миронову предстояло играть благородного милиционера Андрея Васильева. Воспользовавшись тем, что в Риме никак не могут подобрать кандидатуру на роль Хромого, я предложил замечательного советского артиста Евгения Евстигнеева. Актёр поразительного нутра, феноменальной интуиции, он может играть в любом жанре — в драме, в комедии, в фарсе, в буффонаде — и всюду правдив, всюду убедителен. Его актёрской индивидуальности подвластны любые персонажи, от

мыслителей и учёных до идиотов и дураков. Я преклоняюсь перед уникальным дарованием Евстигнеева. Роль Хромого небольшая, но он с удовольствием согласился на неё. Нас связывает многолетняя творческая дружба.

Приняла моё приглашение сыграть крохотную роль матери героя и Ольга Аросева.

Съёмки были на носу, а итальянскими исполнителями так и не пахло. А в это время в Москве подготовительные работы велись вовсю! Лев Кинг ехал в специальном автобусе из Баку в Ленинград… На пароходе, которому придётся проходить под разведённым мостом, уже достраивалась капитанская рубка… Были куплены шесть новеньких автомобилей для того, чтобы расколошматить их во время трюковых съёмок… Строилась бутафорская бензоколонка специально для того, чтобы её взорвать… Велись декорационные и организационные работы в Ленинграде, где предстояло разрушать каменных львов, копать ямы и вообще устраивать в прекрасном городе всевозможные кинобезобразия…

Наконец 13 мая, в воскресенье, прилетели исполнители. Ни одного из них я не видел никогда. В итоге актёрский ансамбль сформировался таким образом: на роль санитара Антонио Алигьеро Носкезе — известный актёр-пародист, связанный с фирмой многолетним контрактом; на роль другого санитара, Джузеппе, — симпатичный курчавый брюнет Нинетто Даволи. Нинетто — любимец крупного итальянского писателя и режиссёра Пьера Паоло Пазолини, так драматически погибшего. Пазолини нашёл его для своей картины около десяти лет назад в тюрьме, где этот мальчуган сидел за какую-то мальчишескую провинность. После первого фильма Пазолини начал его занимать в каждой своей следующей ленте. Паренёк с окраины Рима стал артистом. Он набирает силу и пользуется в Италии всё большей и большей популярностью.

На роль Мафиозо заключили контракт с Тано Чимарозой — сицилийцем по происхождению. Так что этнографическая точность была соблюдена. Тано — певец. Он выступает с эстрадными номерами и одновременно снимается во многих фильмах. Советский зритель знает его по ряду итальянских картин. Чимароза оказался человеком самоотверженным, любящим своё дело, очень правдивым артистом.

На роль доктора, которого не выпускают из самолёта, пригласили популярного Луиджи Баллиста. Как правило, он не играет главных ролей. Актёр лёгкий, опытный, владеющий мастерством.

Дебютантка Антония Сантилли подписала контракт с фирмой

на роль Ольги. Она снялась до нашего фильма буквально в двух лентах. В Италии её никто ещё не знал. Вообще-то она не актриса, а студентка филологического факультета.

Выбор Антонии Сантилли на роль Ольги мне кажется не совсем удачным. Не потому, что она лишена способностей. Антония — одарённый человек и многие сцены сыграла, с моей точки зрения, неплохо. Но требовалось создать образ девушки озорной, отважной, отчаянной. Данные же актрисы полностью расходились с этой задачей. Такой трусихи я просто не видывал. Она боялась всего! Для героини нужно было выбрать актрису со спортивной фигурой, развитую физически, которая прекрасно двигалась бы, но…

Итак, артисты прибыли в воскресенье, 13 мая, а на завтра уже назначены две смены съёмки — 16 часов работы! И так каждый день! Времени, чтобы познакомиться с актёрами, порепетировать, поискать грим, повозиться с костюмами, практически не оставалось.

У нас в период подготовки режиссёр снимает кинопробы, ищет нужную интонацию, находит личный контакт с актёром, вместе с художниками создаёт внешний облик персонажа. К моменту начала съёмок, как правило, режиссёр и актёр — единомышленники.

Здесь было иначе. Практически предстояло начинать сразу со всего одновременно: снимать ежедневно и помногу; вводить актёров в их образы, в их характеры; знакомиться с итальянской съёмочной группой; готовить следующие объекты; учить язык и ещё многое, многое…

Вечером же 13 мая мы просто примерили на актёров костюмы, приблизительно набросали грим. А уже на следующий день актёры вошли в павильон — и покатилось!..

У нас в съёмочном периоде бывают дни подготовки, смены освоения декорации, когда режиссёр может задуматься, перестроиться, наметить пути исправления ошибок. То есть существуют какие-то резервы времени. Здесь резервов не существовало никаких.

Мы работали ежедневно по две смены; включая субботу. Я на себе испытал, что означают слова «потогонная система». Я чувствовал, что дело кончится катастрофой… Не могла даже утешить шутка, брошенная одним из моих приятелей, — что это будет «позор, оплаченный в валюте». По контракту советским работникам платила советская сторона, а итальянским — итальянская…

Снимался фильм-погоня с динамичным, напряжённым развитием действия, и в монтаж должно было войти очень много

коротких кадров. Сначала их предстояло выдумать, потом нарисовать и наконец снять. Это первая моя картина, которую я зарисовал от первого до последнего кадра. За два месяца мы сняли больше 1500 кадров, а в готовый фильм включили 975. Это примерно в два с половиной, в три раза больше, чем входит в обычный игровой фильм…

Несколько слов о трактовке картины.

Стенли Крамер в своём «Безумном, безумном, безумном мире» вскрывал омерзительную сущность людей. Деньги делают из человека скотину, животное, которое не останавливается ни перед чем, утверждал Крамер. Его фильм был злым, резким, сатиричным.

Наша картина по своему сценарному ходу походила на «Безумный, безумный, безумный мир». Так же как у Крамера, группа людей отправлялась за сокровищем. Они тоже оказывались конкурентами, врагами, строили друг другу козни. И тем не менее наш фильм отличается от крамеровского в первую очередь принципиально иной авторской установкой. Нам хотелось показать людей добрых, симпатичных, милых. В каждом участнике этой истории я старался найти искренние, тёплые, гуманные чёрточки. Несмотря на конкуренцию, погони, драки, преследования, зритель должен ощущать, что все «зверства» как бы не всерьёз. Герои картины — люди недалёкие, но добрые в основе своей, готовые всегда прийти на помощь друг другу, несмотря на то, что они соперники.

Судя по реакции зрителей, погони, драки и разрушения воспринимаются с юмором, с улыбкой и не вызывают ни ненависти к персонажам, ни отвращения к ним, ни снисходительного презрения.

Говоря о жанровой разновидности комедии, я для себя её определил не совсем научным термином — «реалистический идиотизм». При полной правде внешних обстоятельств, мест действия, костюмов происходящие в картине события невероятны, экстраординарны, эксцентричны. Если подойти к фильму с бытовой меркой, он не выдержит критики…

Я придавал огромное значение ритму и темпу фильма. Действие должно было нестись в бешеном галопе, ошеломляя зрителя водопадом трюков, впечатлений, мгновенной сменой ситуаций, стремительностью диалога.

Не могу не вспомнить одного любопытного момента. В самые первые съёмочные дни, когда шла взаимная притирка, я всё время подгонял итальянских артистов: «Быстрее, проворнее! Почему так медленно говорите? Почему такой тягучий диалог?»

Актёры сначала добросовестно старалась выполнить мои

требования, но потом взмолились: «Мы не можем быстрее!» Я говорю: «А почему же Миронов может?» Действительно, Андрей Миронов владеет речью в совершенстве. Он способен играть в самом огневом темпе, какой только ему задаст режиссёр.

Дело кончилось конфликтом. Актёры пожаловались Луиджи де Лаурентису. Тот приехал на съёмку, отозвал меня в сторону и сказал:

— Я тебя прошу, не загоняй им темп. Они не могут так быстро играть.

Не скрою, мне было приятно. На Западе о нашем кино бытует мнение, что русские, мол, медлительны, их фильмы тягомотны, а лихой ритм им не под силу.

Теперь снова вернёмся к трюкам. Кино избаловало зрителя. Как я уже говорил, благодаря комбинированным съёмкам возможности кинематографа не имеют границ. Можно сделать всё!

Вместе со своими товарищами в этом фильме я решил применять только чистые трюки. В картине не должно быть ни одного комбинированного кадра! Каким бы аттракцион трудным и невероятным ни был, мы не станем прибегать к «чудесам кино». В «Итальянцах в России» трюки являются не гарниром, а мясом, они содержание произведения. От безупречности и подлинности их выполнения зависит во многом и успех фильма. Зритель не должен иметь повода сказать: «А-а-а, это жульничество, тут нас обманули, это всё техника кино!» Задача, которую мы себе поставили, была исключительно сложна. И тем не менее в фильме нет ни одного комбинированного кадра!..

Но начну по порядку… Первый трюк, который зритель видит в начале комедии, — сумасшедший проезд «скорой помощи» по тротуару между столиками кафе. Медицинская машина вынуждена проскочить по тротуару, потому что образовалась автомобильная пробка, римский «трафик» закупорил движение.

Снимали эту сцену в Риме на Пьяцца ди Навона. Площадь очень красивая, там всегда толпы туристов, и поэтому запрещён проезд транспорта. Добившись разрешения снимать, мы создали автомобильный затор своими силами, из машин съёмочной группы.

Мы взяли у хозяина летнего кафе столы и стулья, посадили несколько человек массовки, а одного из них поместили возле стены.

Возможности для репетиций не было. Римская полиция разрешила проделать это один раз и быстро убраться восвояси. Что получится, оставалось неизвестным. На всякий случай установили два съёмочных аппарата, и итальянский каскадёр сел

в «амбуланцу» (так называется машина «скорой помощи»). Оглушая сиреной, с немыслимой скоростью медицинский микроавтобус вырулил на площадь, свернул с мостовой и понёсся по тротуару. Раздался пулемётный стук падающих столиков, стульев, крики, и «амбуланца» снова выехала на мостовую.

Человек, сидевший около стены, закричал истошным голосом и упал. Все кинулись к нему — было полное ощущение, что машина вдавила его в стену. По счастью, этого не произошло. Просто он смертельно перепугался. «Скорая помощь» проехала от него буквально в миллиметре.

Сразу же начался скандал. Участники массовки и толпа, которая возникла мгновенно, стали требовать от директора картины денег в уплату пострадавшему, а заодно и всем свидетелям. «Иначе они сейчас же, — угрожали собравшиеся, — пойдут в редакцию газеты, которая помещается тут же, на площади, расскажут о безобразии съёмочной группы, и фирме «Дино де Лаурентис» не поздоровится».

Директор картины тоже кричал, но это не помогло. Ему пришлось откупаться. После чего скандал удалось замять. Съёмки продолжались.

Если зритель помнит, то целая серия трюков предшествует эпизоду посадки самолёта на шоссе: Мафиозо разбивает иллюминатор в самолёте, его высасывает наружу, он обледеневает, в салоне самолёта создаётся эффект невесомости и т. д.

В итальянском кинематографе существует профессия, которой, к сожалению, нет в нашем кино, — мастер так называемых специальных эффектов. В нашем фильме эту должность занимал скромный, очаровательный человек — Джулио Молинари. Казалось, он умеет делать всё. Например, Джулио изготовил состав — помесь слюды и стекла, который на глаз выглядит абсолютно прозрачно. Но это «стекло» не режется, оно безопасно, его можно разбить рукой, и не будет ни царапины. Джулио Молинари вставил своё специальное стекло в иллюминатор самолёта, а также в оконную раму декорации склада матрёшек. Мафиозо влетал в склад, вышибал окно своим телом, причём актёр не подвергался никакому риску.

Обледеневший Мафиозо — это тоже работа Джулио Молинари. Он сумел по фигуре Тано Чимарозы смастерить специальный панцирь из материала, похожего на плексиглас. Присыпанный тальком и нафталином, панцирь сверкал, блестел и переливался, как лёд, и вместе с тем от него можно было откалывать куски, как ото льда.

Теперь, пожалуй, о самом трудном аттракционе — посадке

самолёта на шоссе. В мировом кино до сих пор не было подобного кадра, сделанного без помощи комбинированной съёмки. Реализация этого трюка потребовала от нас немалой изобретательности. Дело в том, что, когда реактивный лайнер садится на взлётно-посадочную полосу, сила удара очень велика, её может выдержать бетон или асфальт толщиной не менее 70–80 сантиметров. Шоссейных дорог с таким глубоким покрытием не существует.

Значит, ни одна автострада не годилась для посадки многотонной громады. У нас снимался Ту-134, большой воздушный корабль, летящий со скоростью 900 километров в час.

Обдумав все возможные варианты, мы приняли решение: сажать самолёт на аэродромную полосу, «загримировав» её под шоссе. Со взлётно-посадочной дорожки пришлось удалить опознавательные знаки, прожектора и прочие авиационные обозначения. Маляры начертили на бетоне белые линии, какими обычно разрисованы автострады.

Но главное — нужно было приземлить самолёт среди едущих автомобилей.

Самолётная «эпопея» снималась на Ульяновском аэродроме в школе лётчиков гражданской авиации. Заместитель начальника школы Иван Антонович Таращан предложил: «Возьмите письмо из Министерства гражданской авиации, в котором мне позволят летать с нарушением инструкции, и я выполню трюк».

Когда мы заикнулись об этом в Министерстве гражданской авиации, с нами просто не стали разговаривать. «Это запрещено!» — категорически заявили нам.

И мы приехали в Ульяновск без письма министерства.

Лётчик Таращан сначала наотрез отказался выполнить нашу просьбу — посадить самолёт на взлётную полосу, по которой будут ездить автомобили. Но где-то в глубине души замечательному пилоту хотелось совершить трюк, какого ещё никто не исполнял. Понимая огромную ответственность, которая лежит на нём, он потребовал: «Машины только легковые, за рулями только лётчики: в этой чрезвычайной ситуации им легче будет ориентироваться мгновенно и безошибочно».

Мы созвали всехлётчиков, имеющих личные машины, и «мобилизовали» их на съёмку.

По краям взлётной полосы навстречу друг другу бежали легковые автомобили, и Таращан посадил гигантский лайнер на взлётную полосу. Иван Антонович проделал это по нашей просьбе шесть раз, и каждый раз выполнял задание безупречно!

Потом в фильме следовали кадры, как Ту-134 едет по шоссе, автомобили снуют у него под крыльями, обгоняют его, самолёт

проезжает по улице городка. Эти проезды снимались на резервной полосе аэродрома, где построили декорации домов, установили светофоры, посадили деревья, привезли киоски «Союзпечати» и бочку с квасом. По тротуарам спешили люди, бежали дети, за квасом стояла очередь.

И во всей этой натуральной уличной суете самолёт-гигант выглядел независимым, добродушным и смешным великаном среди лилипутов машин и людей.

Если бы не Таращан и его товарищи, вместе с ним пилотировавшие самолёт, если бы не лётчики, которые умело увёртывались на автомобилях от воздушного корабля, если бы не их мастерство, мужество, храбрость, причём не только профессиональная, но и гражданская, то эпизода в картине не было бы. А мне кажется, что он украсил фильм!..

Большинство трюков в автомобильной погоне выполнил итальянский каскадёр, автогонщик Серджио Миони. Возьмём, к примеру, перелёт «Жигулей» через реку. Этот трюк тоже был осуществлён «по правде». На берегу речки Клязьмы соорудили трамплин. Гонщик разогнался, поднял автомобиль в воздух и плавно перелетел через реку. Длина прыжка составила около 40 метров. На зрителей, как правило, это производит впечатление фантастическое. Некоторые думают, что летела модель. Так вот, я могу вас заверить, дорогой читатель, что в воздухе над рекой парил настоящий автомобиль «Жигули», а внутри сидел живой автогонщик Серджио Миони.

Съёмки автомобильных эпизодов проходили нервно и напряжённо. Всегда рядом дежурили «скорая помощь» и пожарная машина.

Огромные хлопоты вызвал эпизод, где белый «Москвич» с тремя героями переворачивается вверх тормашками, попадает в жёлоб, спускается по нему и сваливается на крышу спешащих «Жигулей». Так две машины едут одна на другой, пока Ольга, обидевшись на злую реплику Джузеппе, резко не поворачивает свой автомобиль. Тогда «Москвич» соскакивает с крыши, становится на колёса, и погоня продолжается сызнова.

Для этой сцены построили специальную декорацию в Рублёвском песчаном карьере. Первая половина трюка, когда Миони с двумя куклами, привязанными внутри «Москвича», пробивает ворота, сносит сторожку и «кладёт» автомобиль на собственную крышу, удалось снять более или менее легко. А вот с теми кадрами, когда машина с задранными к небу колёсами скатывается по жёлобу и падает на «Жигули», пришлось помучиться. Было сделано бесчисленное множество попыток, прежде чем это вышло.

Чтобы «Москвич» не раздавил хрупкие «Жигули», мы сталкивали по жёлобу кузов «Москвича» без двигателя, а внутри, конечно, не было людей, лишь три чучела, одетые в костюмы наших героев.

Оператор Михаил Биц предложил забраться на переднее сиденье и снять кадр изнутри кузова перевёрнутой вверх ногами машины. Мол, такой кадр очень эффектен. Я к Бицу относился с большой симпатией, и мне казалось, что он ещё пригодится для следующих картин. Я ему этого не разрешил. Такого кадра нет в фильме.

Кончился срок контракта с Серджио Миони, и он уехал. А многие трюки ещё не были сняты. Эпизод, когда «Москвич» и «Жигулёнок» попадают под струю воды и грязи, становятся «слепыми» и мечутся, преследуя друг друга, выполнили наши, советские гонщики. Они прекрасно справились с трюком, когда «Москвич» проходит под водой, виртуозно осуществили всю водительскую часть номера с пожарной машиной.

Эту пожарную машину (кстати, старую, списанную) тоже готовили загодя. На специальном заводе создали конструкцию лестницы, выдвигавшейся вперёд по горизонтали до 19 метров.

Во время съёмки обе машины — «Жигули» и пожарная — мчались с одинаковой скоростью примерно 60 километров в час. Ольгиными «Жигулями» на самом деле правила не актриса, а опытный водитель в женском парике. Шоссе оцепили, чтобы никакой встречный автомобиль случайно не ворвался на дорогу. Если бы пожарной машине пришлось вынужденно резко затормозить, когда на выдвинутой лестнице находились актёры, легко могла произойти катастрофа. Лестница бултыхалась, качалась, пройти по ней было страшно. Актёрам казалось, что какой-нибудь винтик сломается, лестница рухнет и они упадут прямо под колёса.

Алигьеро Носкезе трусоват, но у него не было выхода. Ведь его товарищи — Андрей Миронов и Нинетто Даволи — выполняли трюк сами. Умирая от страха, Носкезе тоже проделал всё сам, без дублёра.

В монтаже фильма Миронов последним залезает через окно в машину Ольги. Но на съёмке именно Андрей подал пример храбрости и первым прошёл весь путь по трясущейся, движущейся лестнице до «Жигулей», перелез на крышу и вполз в окно. И всё это на полной скорости!..

Зритель, вероятно, помнит, что сигара, выброшенная Мафиозо из окна поезда, кружится, как ракета, над заправочной станцией и падает в лужицу бензина. Бензин вспыхивает. Наши герои вместе с заправщицей в панике бегут к кювету, бросаются

на землю, и тут бензоколонка взлетает на воздух. Взрыв огромный. Загорается и взрывается «Москвич». В дыму кружатся части автомобиля и бензоколонки. Причём эти детали продолжают функционировать. (Да простит нас Микеланджело Антониони — мы спародировали здесь финал его фильма «Забриски пойнт».) Что-то сыплется из летящего огнетушителя; на ветровом стекле автомобиля, плывущего в дыму, работают включённые «дворники»; фары мигают и гаснут, что-то закручивая, летит гаечный ключ. Но и эта фантасмагория снята комбинаторами Игорем Фелициным и Александром Захаровым по-настоящему.

Что же касается самого взрыва, мы пошли довольно примитивным путём. Мы не могли уничтожить взаправдашнюю бензоколонку. Поэтому недалеко от Звенигорода, где шоссе пересекается с железной дорогой, художник Михаил Богданов воздвиг бензоколонку, которая внешне ничем не отличалась от своих прототипов. Многие машины даже подъезжали к ней, желая заправиться. Естественно, что подземных резервуаров, наполненных бензином, не существовало. Построили только наружную, наземную часть и обставили её всеми необходимыми атрибутами. Затем купили и привезли бездействующий, негодный к употреблению «Москвич». Пиротехники пробурили в земле дыры, заполнили их взрывчаткой и керосином. Мы поставили шесть съёмочных камер, потому что взорвать это сооружение, разумеется, можно было только один раз.

Никто, включая пиротехников, не представлял себе размеров взрыва. Никто не знал, на сколько метров надо отойти от бензоколонки. Рядом находилась деревня. Мы боялись, что у ближайших домов вылетят стёкла. Позаботились о строгой охране, чтобы кто-нибудь не подбежал ненароком к декорации в самую опасную минуту.

Наконец наступил момент съёмки.

По команде второго режиссёра Владимира Досталя пошёл поезд, откуда «злодей» швыряет сигару. Выстрел из ракетницы. Операторы включили камеры. Пиротехники подсоединили контакты. Бензоколонка взлетела на воздух. Зрелище было эффектное! Все шесть камер сняли взрыв, пламя и отдельные фрагменты пожара. Белой пеной из шлангов пожарники начали заливать огонь…

Трюк с разведённым мостом мы готовили около месяца. Напомню содержание сцены.

Джузеппе, укравший чемодан «с кладом», спасается от преследования. И, несмотря на свистки милиции, вбегает на мост. Тяжёлый чемодан он везёт в детской коляске, толкая её перед

собой. В это время, чтобы пропустить идущий по Неве пароход, мост начинают разводить. Огромные его половины ползут вверх. Увеличивается трещина между крыльями. Но Джузеппе с чемоданом лихо перепрыгивает над Невой с одной стороны моста на другую. (Нинетто Даволи прыгал сам, без дублёра!) Когда преследователи достигают края разведённого моста, перескочить уже невозможно — слишком велико расстояние. И тут между задранными кверху крыльями моста проходит пассажирский теплоход. Три наших героя, один за другим, прыгают на крышу капитанской рубки, перебегают по ней, повисают на противоположном крыле моста и, чуть не сорвавшись, перебираются на другую половину. Пароход проходит, а погоня за «сокровищем» продолжается.

Было сделано много расчётов и чертежей. Требовалось определить и высоту подъёма крыльев моста, и ширину щели между мостовыми пролётами, и, главное, высоту, которую придётся преодолевать людям в прыжке. Опасность увеличивалась тем, что пароход не стоял на месте, а двигался. Ошибка при прыжке грозила смертью. Если каскадёр промахнётся и не попадёт на крышу капитанской рубки, кстати, очень небольшой по площади, — всё, конец! При расчётах всё время получалась слишком большая высота прыжка — около 8 метров. Наконец, пришла мысль надстроить капитанскую рубку на 2–2,5 метра. Тогда расстояние для прыжка сократится примерно до 5 метров. Художники нарастили рубку парохода «Тарас Шевченко» и покрасили своё сооружение. Никто не заметил, что корабль немного «подрос» по сравнению со своими собратьями.

Организационных сложностей тоже хватало. «Тарас Шевченко» — действующее судно. Пароход пришлось снять с маршрута и оплатить стоимость билетов за три дня. Кроме того, пришлось разъединить на целый день Васильевский остров и Петроградскую сторону, прервать между этими районами движение. Ленинградский исполком дал нам возможность в воскресенье, когда город отдыхает, «резвиться» на Мосту строителей с 7 часов утра до 7 часов вечера.

Мы расставили пять съёмочных аппаратов. Ведь в лучшем случае удастся снять проход корабля и прыжок наших героев дважды. Кстати, это единственный трюк в фильме, сделанный не актёрами, а дублёрами. Молодые ребята (среди них одна девушка!) — студенты циркового училища — впервые в своей жизни и, пожалуй, впервые в мире выполняли подобное задание.

Наконец «Тарас Шевченко» двинулся! Течение сильное. Капитан вёл пароход так, чтобы его не снесло ни влево, ни вправо ни на один метр. Дублёры прыгали без страховки и, конечно, без

репетиции. Какие уж тут репетиции!

Условие успеха — слаженность действий всех участников съёмки: от капитана корабля до техников моста, поднимавших его крылья. Операторы на своих постах готовы в нужный момент включить камеры и запечатлеть этот уникальный трюк.

Снимаем! Пароход проходит под мостом, и я вижу, как одна фигурка отделяется от края, пролетает более пяти метров вниз и точно приземляется на капитанскую рубку. Второй прыгает девушка, за ней третий парнишка — дублёр Носкезе. Ребята перебегают по кораблю и зацепляются за другую половину моста, а пароход в это время проходит мимо.

Один каскадёр поднимается на кромку моста, его подталкивают другие; вот они помогают вскарабкаться девушке, а третий дублёр, как и задумано, повисает над бездной. Пароход уходит. Друзья помогают дублёру Андрея Миронова, висящему над бездной, протягивают ему руки, и он взбирается на мост.

Чтобы создать у зрителя впечатление, что трюк выполнен артистами, нужны были их крупные планы. Нам удалось уговорить Миронова, и он повис над рекой на высоте, которая равнялась примерно 15-этажному дому. Внизу плескалась Нева, под Мироновым шёл теплоход. Висеть было страшно, Андрей изо всех сил пытался взобраться на мост по-настоящему. Мне кажется, что крупный план Миронова получился довольно убедительным.

Сложнейший эпизод удалось снять в один день. Но история с посадкой самолёта на шоссе тоже снята в предельно короткие сроки — за два дня…

Теперь о знаменитом льве Кинге. Мы знали, что в Баку живёт лев, который людей не ест, воспитывается в семье и является вроде бы ручным, дрессированным. И мы ввели в сценарий сюжетную линию, где героем является лев. Во время подготовительного периода пригласили в Москву для переговоров хозяина льва, которого по иронии судьбы зовут Лев Львович Берберов.

Несколько лет назад в зоопарке заболел маленький львёнок, Берберовы взяли его и выходили. Он жил в их доме на правах члена семьи. Ел вместе с ними за столом, спал с детьми в одной спальне. Многие журналисты описывали это чудо, а операторы снимали Кинга для телевидения и киножурналов.

Лев Львович Берберов ознакомился со сценарием и остался им недоволен.

— Сценарий очень плохой, — сказал он.

Мы спросили: почему?

— Он не учитывает и сотой доли возможностей моего Кинга.

А Кинг всё может!

Это заявление нас вдохновило, мы бросились немедленно улучшать сценарий, то есть вводить в него новые эпизоды — трюки со львом.

В Баку выехал мосфильмовский автобус, чтобы перевезти семейство Берберовых во главе с Кингом в Ленинград. Ведь Кингу, по заявлению его опекунов, требовалось около месяца для акклиматизации.

Под Ленинградом для семьи Кинга сняли целый дом с участком, где было удобно содержать и кормить хищника. Акклиматизация царя зверей в Ленинграде подошла к концу, и наступило время, когда льву пришлось выйти на съёмочную площадку, под мощные прожектора юпитеров.

Все эпизоды со львом происходили в белые ночи. Белую ночь мы снимали в режим, то есть в течение 20–30 минут на закате солнца, и в такой же промежуток времени на рассвете. Поскольку время съёмки ограничено, лев был обязан работать очень точно.

В первую съёмочную ночь со львом выяснилось, что актёры панически его боятся. Сразу же возникла проблема, как совместить льва с актёрами и при этом обеспечить их безопасность. У Антонии Сантилли при виде льва начиналась истерика, даже если Кинг был привязан и находился далеко от неё. Но это бы ещё полбеды! Главное, что лев чихать хотел на нас всех! Это был мирный, домашний лев, воспитанный в интеллигентной семье архитектора, и он не желал работать. Кинг даже не подозревал, что такое дрессировка. Этот лев в своей жизни не сделал ничего, что было бы ему не по душе. Ему было наплевать, что у группы сжатые сроки, что надо соблюдать контракт с итальянцами, что это совместное производство, что между странами заключено соглашение о культурном обмене. Кинг оказался очень несознательным.

Когда нам понадобилось, чтобы лев пробежал по прямой 15 метров, этого достигнуть не удалось. Семья Берберовых кричала наперебой: «Кинг, сюда! Кинг, туда! Кингуля, Кингуля!», но Кингуля даже головы не поворачивал в их сторону: в данный момент ему этого не хотелось!

Я был в отчаянии. История со львом являлась одним из краеугольных камней сценария. На этот аттракцион мы очень рассчитывали.

Но растолковать об этом льву было трудно. Мы намытарились с этим сонным, добродушным и симпатичным животным.

Чтобы снять его прыжок в окно склада матрёшек, понадобилось четыре ночи: он отказывался! А на четвёртую ночь

вдруг прыгнул. Что-то внутри привлекло его внимание, и он наконец решился. Никаких гарантий, никакой ясности, что лев сделает, а чего не сделает, не возникло до самого конца.

Сколько мучений вынесла съёмочная группа, когда льва потребовалось засунуть в лодку и вывезти на середину Невы! Какую лихорадку испытал съёмочный коллектив, когда льва надо было заставить забраться на декорацию перил моста и спрыгнуть вниз! (Декорация стояла на грузовике, и льву предстояло прыгнуть с высоты всего 2 метра.) Какую нервотрёпку перенесли мы, когда льву надлежало ударить лапой по шкатулке с драгоценностями! Я для себя решил, что это первая и последняя моя картина, где принимают участие представители фауны. Я дал себе слово, что никогда больше не буду режиссёром-анималистом. Не только львов, но даже собак и кошек ни за что не стану снимать!

Мытарства со львом усугублялись ещё тем, что по сценарию Кинг должен был свободно носиться по Ленинграду. И хотя съёмки велись поздним вечером или на рассвете, людей на улицах толпилось великое множество. Бесчисленные туристы съехались в Ленинград любоваться белыми ночами. Мы, разумеется, принимали меры предосторожности, но мы не могли оградить Дворцовую площадь или Невский проспект. Всегда существовала возможность несчастного случая. Представьте себе, что какая-нибудь старушка с собачкой вышла прогуляться и вдруг увидела, что на неё бежит лев. Тут буквально наступила бы finita la commedia.

Каждую ночь мы не спали и отправлялись в неизвестное — на невыносимо нервные и трудные съёмки со львом, который совершенно не желал идти нам навстречу.

Постепенно ко льву в группе привыкли и перестали его бояться. Мы решили пустить Кинга без привязи, чтобы он свободно бежал по улице Зодчего Росси, догоняя Хромого, в коляске которого находился «клад». За львом и Хромым гнались наши герои.

Во время первого же дубля лев остановился и пошёл на Нинетто Даволи. Подойдя к нему, он встал на задние лапы, передние же задрал вверх, крепко «обнял» актёра, оцарапал ему спину и укусил в голову. Помощник Берберовых, дублирующий Евстигнеева, схватил костыль Хромого и огрел льва. Тот отскочил. А представляете, что произошло бы с актёром, если бы лев своими когтями провёл по его лицу! Кому нужен артист без лица! «Скорая помощь» всегда дежурила на съёмках, и врачи забинтовали Даволи. Все снова стали панически бояться льва. Психологическая травма оказалась пострашнее физической.

А на следующий день Андрею Миронову предстояло встретиться с неуправляемым хищником один на один. Я не сомневался, что Андрей откажется от свидания с Кингом. Я бы на его месте на рожон не полез…

В эпизоде, о котором идёт речь, наш доблестный сыщик слезает со сфинкса, куда лев загнал несчастных итальянцев, и проводит со зверем душеспасительную беседу.

Кинг на свободе, он не привязан. Между артистами — львом и человеком — нет ни стекла, ни решётки. У исполнителей прямой, личный контакт, как по системе Станиславского. Группу бьёт крупная дрожь.

Андрей имел все права отказаться. Но эпизод был необходим. Миронов это знал, и чувство актёрского долга возобладало над страхом.

Мы поставили три съёмочные камеры, и актёр полез вниз со сфинкса.

В фильме на лице Миронова отражается та внутренняя борьба, которая происходила в нём в этот печальный для него момент. Он одновременно и боялся льва, и преодолевал страх. Эти эмоции и требовались по роли от его героя. Андрей трижды спускался со сфинкса и «точил лясы» со львом. Сцена снята без всяких поддавков, в ней нет никакого обмана зрителей. Очевидно, актёр потряс своим бесстрашием не только меня, но и Кинга.

Кстати, все трюки в фильме, кроме прыжка с моста, Миронов проделал сам. Он спускался по ковровой дорожке с шестого этажа гостиницы «Астория»; висел над Невой, уцепившись за край моста; заговаривал зубы льву; прыгал на пожарную машину; нырял в Неву и общался под водой с шефом.

Я давно люблю Андрея Миронова. Мы три раза работали вместе. Но в этой картине он окончательно покорил меня не только актёрским мастерством, дисциплинированностью, человеческой душевностью и одарённостью, но и, повторяю, отвагой и смелостью.

Рассказывая о трюках, я не могу не упомянуть и об операторе комбинированных съёмок Игоре Алексеевиче Фелицине.

Необыкновенные чудеса, случившиеся и в «Весенних голосах», и в «Человеке ниоткуда», и в «Стариках-разбойниках», и в «Итальянцах в России», его рук дело. И не только рук, которые сами по себе необычайно искусны. Огромное количество интереснейших и занимательных трюков сочинены Фелициным, предложены съёмочной группе, а потом с блеском осуществлены. У этого человека голова устроена удивительно. Благодаря своей необычной профессии и своеобразному таланту он смотрит на

сценарий как на сборник забавных, феноменальных эксцентричностей, как на серию аттракционов. Каждый раз, когда я предлагаю Фелицину познакомиться со своим новым сценарием, я с немалым любопытством жду беседы с ним. И всегда поражаюсь особенностям его даровитого мышления. Даже в тех случаях, если трюк создаётся без применения комбинированной съёмки, пути его практического осуществления всегда бескорыстно подсказаны Игорем Алексеевичем. Имея рядом такого замечательного выдумщика, трудно бывает иной раз удержаться от трюка даже тогда, когда без него вроде можно и обойтись…

Пока жив кинематограф — будут жить и кинотрюки. Потому что эксцентрическое видение действительности не умрёт никогда. Если трюки уместны, не противоречат жанру картины и выдуманы озорно, с юмором и элегантностью, они всегда украсят комедию. Трюк же, который одновременно с развлекательностью несёт в себе ещё и смысл, идейную нагрузку, — вершина трюкового искусства.

«Хочу поступить на актрису!»

«Здравствуйте, уважаемый Э. Рязанов!

Пишут Вам трое девочек — Таня, Зина, Галя. Разрешите задать Вам несколько вопросов. Мы хотим поступить на актрису. Конечно, мы понимаем, что на актрису не так-то легко поступить. Мы постараемся поступить. Так если можете, ответьте нам на несколько вопросов. Первое: скажите, пожалуйста, какие экзамены сдают при поступлении на актрису? Второе: после каких классов можно поступить на актрису? Помогает ли это при поступлении на актрису, если с детства выступать в пьесах? И если можете, расскажите, как снимаются эпизоды боя и взрывы? Обязательно ли с детства уметь плакать и смеяться? Если можете, ответьте нам письменно. Наш адрес…»

Подобных посланий я получаю немало, и это понятно. Актёры — наиболее популярная профессия в кино. Зритель ведь не видит, а часто и не догадывается о труде, вложенном в фильм оператором, сценаристом, художником, режиссёром. Их полпредом является артист. Именно в нём материализуется результат работы всего съёмочного коллектива. Но в кино порой успех иного исполнителя зависит не только от его дарования, но и от выигрышной роли, сочинённой драматургом; от толкового постановщика, сумевшего в каждом отдельном коротком кадре «выжать из артиста» точные эмоции; от оператора, со вкусом снявшего портреты; от певца, спевшего за артиста; от художника по костюмам, скрывшего недостатки фигуры; от дублёра, эффектно выполнившего трюки. А если при этом у актёра ещё и обаятельная внешность, то тогда рождается новый кумир, цветные изображения которого раскупаются на всех перекрёстках в ларьках «Союзпечати» и красуются на цветных календарях «Совэкспортфильма». Но часто популярность такого исполнителя значительно превышает величину его дарования. По сути дела, это ещё не артист, а лишь типаж, натурщик. В театре, к примеру, никогда не существовала теория «типажа» в таком понимании: мол, любой человек, не владеющий артистическим мастерством, но внешность которого совпадаете написанным образом, может сыграть роль. В театре всегда прибегали к услугам актёров, а не натурщиков.

В кино же выразительными средствами различных кинематографических профессий можно как бы сделать, слепить, сконструировать артиста. Но это только «как бы». Как правило, натурщик или натурщица снимаются максимум в одной-двух картинах, а потом наступает разоблачение, своеобразное

«самораздевание», и они уходят обратно в аптеку, в Дом моделей или в министерство, откуда их извлекли только потому, что они походили на сценарный персонаж. Ведь играть-то они не умеют и с актёрским ремеслом просто незнакомы. Исключения из этого правила встречаются, но крайне редко. В кино частенько мелькают хорошенькие девушки, которые потом исчезают с экрана бесследно. И здесь речь идёт не о мере их таланта, не о произволе режиссёров — просто привлекательная внешность и молодость были использованы в каком-нибудь фильме, а далее — профессии-то нет, дарования тоже; эти «звёзды на час» переходят «играть» в массовку или вообще испаряются с горизонта.

Я считаю себя приверженцем актёрского кинематографа. И не потому, что в обычной среде, в учреждениях или на фабриках, нельзя найти талантливых людей, способных хорошо сыграть роль. Наверняка это возможно, тем более что и среди артистов немало посредственностей. Но я профессионал, уважаю ремесло и скептически отношусь к дилетантству. Кроме того, мне чуждо хладнокровное терпение и выносливость дрессировщиков. Я не выношу учить азам. Другое дело, когда размышляешь и осваиваешь вещи, которые интересны, а зачастую непонятны и самому себе…

В кинематографе испокон веков существует два мнения, какой должна быть внешность киноактёров. Одни считают, что надо снимать только красивых мужчин и женщин. Поскольку киногерои — полагают они — человек исключительный, то и внешние данные как бы выражают его внутреннюю сущность. Например, в Голливуде 30-х годов красота довольно долго считалась главным достоинством актёра или актрисы. Конечно, и в те годы в американском кино появлялись выдающиеся исполнители вроде Уоллеса Бири или Бет Дэвис, но в основном в этот период экран запрудили красавцы и красотки. И это не случайно. Пропаганда американского рая требовала исполнителей с идеальными внешними данными.

В советском кино 30-х годов — в эпоху бурного взлёта нашего киноискусства — не существовало единой точки зрения, какой должна быть внешность исполнителя. Некоторые наши режиссёры придерживались американских взглядов, другие считали, что определяющим критерием должен служить талант артиста, третьи ставили во главу угла типаж. Мне думается, прекрасно, когда и внешность и даровитость соединяются в одном человеке. Но природа бывает скуповата и довольно редко отпускает и то и другое одновременно.

В 50-х годах итальянский неореализм убедительно заявил, что героем искусства может быть обычный, неисключительный,

неприметный человек. Художники поняли, что артист должен быть в первую очередь талантлив, а во-вторых, своим обликом, манерой игры, складом характера выражать современность, данную эпоху, быть типичным представителем своего времени. Тут мы познакомились с Тото, Альдо Фабрицци, Альберто Сорди, Эдуардо де Филиппо, Пьетро Джерми, Рафом Валлоне и многими другими.

Наряду с актёрами в итальянских фильмах удачно снимались и простые люди, так и не ставшие профессионалами. Вспоминая об успешных выступлениях неартистов, я вроде бы противоречу сам себе. Однако это не так. Здесь проявляется другое обстоятельство — артистичность нации. Да, в итальянском кинематографе немало интересных ролей создали выходцы из низов. Но играли они всегда самих себя в очень близких им ситуациях. Аналогичные факты можно найти в талантливом грузинском киноискусстве. Мне кажется, что лицедейство присуще национальному характеру грузин и итальянцев. Их умение выплёскивать страсти на людях публично, экспансивность, темперамент, свойство не стесняться окружающих, быть естественными во всех проявлениях — отличительные качества этих народов. Однако преодолеть американский стандарт в подходе к женским образам итальянские кинематографисты так и не сумели. Неотразимые Сильвана Пампанини, Лючия Бозе, Джина Лоллобриджида радовали глаза зрителей. И лишь Анна Маньяни и Джульетта Мазина покоряли публику не внешностью, а исключительно актёрской игрой, совершенством своего мастерства.

Желание кинематографистов приглашать в фильмы красивых, привлекательных исполнителей вполне объяснимо. Оно опирается на мнение зрителей. Многие посетители кинотеатров хотят отвлечься от обыденности и увидеть на экране обаятельную сказку, мечту, красоту, которых они лишены в монотонной жизни. И до сих пор у определённой публики пользуются успехом мелодраматические фильмы со сногсшибательными красотками и умопомрачительными красавчиками, где непременным атрибутом являются белые телефоны и чёрные очки.

Мне кажется, что в проблеме внешности артиста не может быть единой точки зрения. Все зависит от жанра и стиля картины, которую ты сейчас делаешь. Есть ленты, назову их условно «экстерьерными», где красивая наружность исполнителей очень существенна. К примеру, если бы в «Гусарскую балладу» на роль героини я пригласил бы одарённую, но непривлекательную артистку, публика мне этого не простила бы. И правильно бы

сделала! Жанр этого фильма, водевильность его сюжета, некоторая «идеализация» старинных времён требовали «знака качества» от внешнего облика героев. Но если снимается фильм, повествующий о социальных или же моральных факторах, стремящийся обнаружить подспудные процессы жизни, то привлечение красоток и херувимов подорвало бы веру в правдивость, естественность зрелища. Какое значение, предположим, для «Берегись автомобиля!» имеет наружность Смоктуновского или Ефремова?

К сожалению, даже в среде профессионалов встречается мнение, что внешность актёра является как бы визитной карточкой народа. Поэтому в кинокартины необходимо приглашать только пригожих актёров, тогда за границей сложится впечатление, что мы самая красивая нация в мире.

О киноактёрах, особенно знаменитых, гуляет среди досужих обывателей немало легенд. Один из мифов, что артисты сказочно богаты. Это неправда. Лётчик, машинист паровоза, шахтёр или сталевар у нас в стране зарабатывают значительно больше. Частенько мы видим артиста, который, помимо ролей на сцене своего родного театра, мелькает ещё в эпизоде какого-нибудь фильма, маячит в телевизионной передаче. Мы регулярно слышим его голос по радио, или же он рычит медведем, озвучивая детскую мультипликацию. И делает всё это он отнюдь не из халтурных побуждений, а потому, что зарплата в театрах невелика. Артисты и работают на износ: из театра на радио, оттуда на киностудию, потом на концерт, с концерта на ночную съёмку в телевидении. А днём ещё каждодневные репетиции на основной сцене да пятнадцать-двадцать обязательных репертуарных спектаклей в месяц.

Актёрская профессия кажется издали необыкновенно притягательной. Ещё бы — кинофестивали, автографы, заграничные премьеры, интервью, цветы, овации, толпы поклонниц, восторженные письма зрителей, выступления в телевизионных кинопанорамах!

Слов нет, быть популярным приятно. Однажды я очень наглядно испытал на себе, сколь анонимна и неблагодарна в отличие от актёрской профессии профессия режиссёра.

Фильм «Карнавальная ночь» только что прошёл по экранам, и я ставил следующую кинокомедию: «Девушка без адреса».

Снимался эпизод на стройке в Черёмушках, на четырнадцатом этаже. В съёмочной группе объявили обеденный перерыв. Вместе с артистом Юрием Беловым мы забежали в столовую самообслуживания. Белов, одетый в грязную спецовку, красную майку и берет, имел вид ухарского сварщика или

каменщика. На мне же был обычный костюм, рубашка и галстук. В очереди я стоял раньше Белова. Я протянул чеки симпатичной круглолицей поварихе. Она быстро налила мне тарелку щей и шлёпнула на тарелку порцию гуляша. Потом открыла рот и уставилась на Белова как заворожённая. Не отрывая глаз от актёра, она накладывала ему гуляш. Одна ложка, вторая, третья, четвёртая — и вскоре в тарелке образовалась огромная гора. Повариха протянула её Белову. И тогда я возмутился:

— Девушка, как же так? Мы выбили чеки за одно и то же, заплатили одинаково. Почему же мне вы так мало положили, а ему вон сколько!

Откровенно любуясь Беловым, девушка улыбнулась:

— Потому что он артист!

— Какой он артист? Он у меня здесь на стройке работает, — довольно натурально соврал я, изображая из себя прораба.

— Знаете, дорогой товарищ, — презрительно ответила девушка, — я «Карнавальную ночь» семь раз видела.

Так и ушли мы от этой раздачи. Юрий Белов гордо нёс гуляш, которого хватило бы на десятерых, а я, обжора, понуро брёл с крохотной порцией.

Следующая история была ещё более красочной. Тем более обидно, что произошла она в радостный день премьеры комедии «Девушка без адреса», которая состоялась в Лужниках, во Дворце спорта. Присутствовало много тысяч зрителей. Как водится, съёмочная группа и актёры перед началом сеанса стояли на сцене. Каждому из нас подносили цветы, мы произносили взволнованные речи. После демонстрации фильма вместе с Николаем Рыбниковым, игравшим одну из главных ролей, мы вышли из Дворца спорта и сели ко мне в машину, чтобы ехать по домам.

В этот момент толпа поклонниц, заметив своего любимого артиста, буквально легла на автомобиль. (Не могу в связи с этим не помянуть добрым словом крепость металла «Победы».) В салоне автомобиля сразу потемнело — все окна оказались залепленными лицами девушек. Я сидел с левой стороны за рулём, а Рыбников — на месте пассажира. Отовсюду на нас (вернее, на него) смотрели восхищённые молодые глаза. Но поскольку внутри машины царила тьма, барышни принялись скандировать: «Шофёр, зажги свет, шофёр, зажги свет!» И мне ничего не оставалось, как зажечь свет, чтобы почитательницы смогли насладиться созерцанием своего божества…

Среди молодёжи очень много желающих стать артистами. Так хочется блистать, обращать на себя внимание. Хочется, чтобы о тебе все говорили, а имя твоё крупными буквами гремело с афиш.

Хочется диктовать моды, демонстрировать себя в эффектных ролях и колесить по разным странам.

Но подобное представление о судьбе актёра невероятно далеко от истины. После окончания театрального училища молодых артистов обычно распределяют в провинцию. В нашей стране сотни театров: драматических, оперных, кукольных, детских, опереточных и т. д. В них трудятся тысячи актёров, причём трудятся самоотверженно, увлечённо, творчески, с большой отдачей и, главное, бескорыстно…

Жизнь провинциального артиста очень нелегка, а зачастую и неблагодарна. Почти каждый месяц театр обязан выпускать новый спектакль — ведь в городе не так уж много жителей, и репертуар надо постоянно обновлять, иначе станет пустовать зал. Значит, постановщик торопится, и порой премьера попахивает недоработкой. Хороших пьес, интересных ролей мало. На каждую заметную роль набрасывается сразу же несколько претендентов. После первого же сезона спектакль чаще всего убирают из репертуара — ведь основная масса городских зрителей увидела постановку и больше некому её посещать. Ни о каких киносъёмках, работе на радио или телевидении не может быть и речи. Киностудии находятся за тридевять земель, в столичных городах. Что же касается телевидения, то областные центры благодаря ретрансляторам показывают лишь московские программы, а собственные съёмки ведут мало. Летние гастроли в какую-нибудь другую область — единственная отдушина в однообразном существовании периферийного актёра. Меня могут спросить: а как же любовь к искусству, тяга к творчеству? Да, конечно, она живёт в каждом подлинном артисте. Но как редко удаётся работать по-настоящему, получить яркую роль, добиться удачи. Ведь, как ни странно, актёр — профессия довольно-таки зависимая. В первую очередь от режиссёра, неважно, в кино это или в театре. Потом от выбора пьесы или сценария. Там просто может не оказаться подходящей для тебя роли.

Сколько я знаю несостоявшихся судеб и разбитых иллюзий именно среди актёров! Сколько раз я видел в актёрской среде покорные, просящие глаза, владельцам которых никак не удаётся схватить фортуну за косу! А как трагична судьба некоторых кинозвёзд, в юности познавших триумф, премии, заграничные фестивали, а потом при жизни, при относительной ещё молодости забытых навсегда! Как страшно следить за своими сверстниками, с которыми ты сидел на институтской скамье, мечтал о будущем, и видеть их безразличие, покорность судьбе, профессиональную угодливость сыграть что попало и где попало! Лишь считанным единицам удаётся вырваться из этого круга.

А сколько труда, бессонных ночей, здоровья, нервного напряжения, неимоверной концентрации воли вкладывают наши знаменитости в каждый созданный персонаж, во вновь рождённый образ! Стоит тебе хоть ненадолго успокоиться, передохнуть и, так сказать, почить на лаврах, как немедля отстанешь от поезда, а потом его уже не догнать. Поезд-время мчится вперёд без остановок, и, чтобы не оказаться сзади последнего вагона, требуется предельное напряжение всех сил, как физических, так и духовных.

Я хочу сказать несколько слов об одном из самых замечательных наших артистов, с которым мне довелось работать, чтобы авторы писем, желающие «поступить на актрису», поняли, какой ценой платит иной раз человек за неповторимость таланта.

Я считаю дарование Иннокентия Михайловича Смоктуновского редкостным и удивительным. Пожалуй, он первый в нашем кино смог так обнажить душу, раскрыть глубинные психологические тайники человека, показать своё буквально кровоточащее сердце. Я видел многих замечательных исполнителей, способных сыграть всё, но тем не менее их внутренняя жизнь была словно прикрыта панцирем, бронёю; они никого не пускали в сокровенные недра души, не делали зрителя соучастником сердечных страданий. А Смоктуновский как бы снял с себя кожу и показал всем свою боль и горечь.

Такой артист родился, как мне думается, не случайно. Жизнь Иннокентия Михайловича сложилась тяжело, неблагодарно, печально. Восемнадцатилетним тощим длинношеим пареньком он отправился на войну и вскоре очутился в немецком плену. Когда их гнали в Германию, ему чудом удалось скрыться под мостом, по которому тяжело ковыляла колонна военнопленных. Его исчезновения не заметили, колонна прошла дальше, и он остался один. Так он избежал неволи. Скрывался, прятался по лесам и деревням, голодал. Началась свирепая, жестокая, изнуряющая болезнь. И, слава богу, нашлась крестьянка, которая укрыла его в избе, выходила и спасла. Он отлежался и выжил. Его тянуло на сцену, и он поступил в театральное училище при красноярском театре. А потом бессловесные слуги и лакеи в разных спектаклях. Чтобы пробиться, получить хоть какие-нибудь приличные роли, уехал на Север и несколько лет играл в норильском театре. Время становилось добрее, и Иннокентий Михайлович, мечтая о большой актёрской карьере, перебрался в Волгоград. Там он опять угодил на роли, которые пишутся последними в театральных программках, в конце списка действующих лиц. В спектаклях он молча вносил подносы с

вином, принимал от премьеров котелки, перчатки и трости. Максимум, что ему доверялось, — войти на сцену и произнести какую-нибудь безликую реплику, вроде: «Кушать подано!»

В середине 50-х годов он появился в Москве. Показывался в разных столичных театрах, но безуспешно. Таких просителей и искателей счастья было множество, и Смоктуновского всюду браковали. Ему удалось войти в труппу Театра-студии киноактёра и даже сняться в короткометражном фильме по Оскару Уайльду «Как он лгал её мужу». Но… наступило очередное сокращение штатов, и его уволили за «профессиональную непригодность». Он снова оказался не у дел, почти на улице. И если бы не жена, которая кормила его в прямом и переносном смысле, неизвестно, что бы с ним стало. Возможности в Москве исчерпаны, театры отвергли его притязания, подаваться больше некуда. Смоктуновский переселяется в Ленинград. Его принимает в свою труппу Георгий Товстоногов. И здесь, правда тоже не сразу, Смоктуновскому наконец-то улыбается счастье. Товстоногов поручает ему роль князя Мышкина в спектакле «Идиот».

Триумф Смоктуновского в инсценировке Достоевского сделал его имя широко известным любителям театра. А далее сам Михаил Ромм предложил Иннокентию Михайловичу сыграть Куликова в фильме «9 дней одного года». Исполнение этой роли Смоктуновским становится подлинным праздником искусства — в кинематографе появился тонкий, интеллигентный, своеобразный артист. К нему приходит всенародное признание. А за этим следует приглашение от Григория Козинцева на самую знаменитую роль классического репертуара — шекспировского Гамлета. За исполнение роли Гамлета актёр удостаивается высшей награды — Ленинской премии. Казалось бы, всё прекрасно, и признание широкой публики, и слава за рубежом, и искренняя любовь зрителей. Но судьба преподнесла Смоктуновскому ещё один тяжелейший удар. Вскоре после фильма «берегись автомобиля!» Смоктуновский заболевает туберкулёзом глаз. Он находится в расцвете сил и славы, но по приговору врачей ему запрещено сниматься целых два года…

Мне думается, что трудная, насыщенная испытаниями жизнь, горький опыт и сделали талант Смоктуновского таким пронзительным, трогательным, хватающим за сердце.

Я позволю в связи с этим привести короткое стихотворение Бориса Пастернака:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,

Нахлынут горлом и убьют!

От шуток с этой подоплёкой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далёко,
Так робок первый интерес.

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колёс
Не читки требует с актёра,
А полной гибели всерьёз.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлёт раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Многие из тех, кто легко и бездумно «пускаются на дебют», не представляют себе, как властно и безоговорочно потребует от них искусство полного себе подчинения, отдачи ему всей жизни…

Актера надо любить!

Мне всегда везло на талантливых спутников в работе. Я рад, что в моих комедиях начали свой творческий путь многие актёры и актрисы, которые вошли в наше искусство прочно и надёжно.

В одной только «Карнавальной ночи» возникло сразу же два новых имени — Людмила Гурченко и Юрий Белов. Справедливости ради надо отметить, что и у той и у другого «Карнавальная ночь» была второй картиной. Перед этим Гурченко снялась в фильме «Сердце бьётся вновь», а Белов — в «Вольнице». И, однако, именно «Карнавальная ночь» явилась для них подлинным дебютом.

В «Человеке ниоткуда» состоялось два настоящих дебюта, уже без всяких натяжек и скидок. Перед кинозрителем впервые появились на киноэкране Сергей Юрский и Анатолий Папанов. О Юрском я уже рассказывал, а вот Анатолию Папанову в кино фатально не везло. Актёра много раз приглашали в разные картины. Он соглашался. Снимали кинопробы, а на роли его не брали. Пробовался Папанов и у меня на роль Огурцова, но утвердили мы, как известно, Игоря Ильинского.

Папанов всеми этими неудачами был так травмирован, что стал избегать кинематографа. У него возникло твёрдое убеждение, что он для кино не годится, что он не киногеничен. Когда я предложил ему сыграть Крохалёва в «Человеке ниоткуда», он уже абсолютно разуверился в себе как киноартисте и попросту не хотел тратить даром времени на пробы. Я приложил много сил, пытаясь склонить Папанова, но тот стоял на своём: он не создан для кино! Помню, я и упрашивал, и молил, и ногами топал, и кричал. В конце концов буквально силком удалось втащить Папанова в кинематограф.

В первом же своём фильме он сыграл сразу четыре роли. (В титрах так и было написано: «Крохалёв и ему подобные — артист Папанов».) Дебют оказался необыкновенно удачным — родился сочный, сатирический и, как выяснилось потом, драматический киноартист. В дальнейшем Анатолий Папанов создал на экране целую галерею интереснейших образов и типов. Судьба ещё не раз сводила нас вместе: и в короткометражке «Как создавался Робинзон», где Анатолий Дмитриевич исполнил роль редактора — душителя литературы; и в «Дайте жалобную книгу», где папановский метрдотель — хам и подхалим в одном лице; и в «Берегись автомобиля!», где ограниченный солдафон и спекулянт, манипулирующий высокими, чистыми словами, был мастерски разоблачён замечательным артистом. А вот с Сергеем Юрским

мне больше не довелось встретиться. Я очень жалею об этом, потому что необыкновенно высоко ценю его дарование — умное, тонкое, одухотворённое.

Не могу не вспомнить, как я «завербовал» в «Человека ниоткуда» Юрия Яковлева. Ему я намеревался поручить положительную роль молодого учёного Владимира Поражаева. Требовался артист с интеллектуальной внешностью, обаятельный, комедийный, лёгкий. Юрий Яковлев только взошёл на кинематографическом небосклоне: в фильме Пырьева «Идиот» он отлично сыграл князя Мышкина. С комедийными ролями в кино он ещё не встречался. И то ли потому, что боялся комедий, то ли потому, что ему не нравился сценарий, то ли из-за занятости в театре, но Яковлев долго увиливал от решительного ответа. Он не отказывался категорически, но и не соглашался. Съёмки уже были на носу. Как воздействовать на актёра, я не знал. На помощь мне опять-таки (в который раз!) пришёл Пырьев.

— Передайте Яковлеву, — сказал Иван Александрович, — что я приглашаю его для разговора.

Понимая, что Пырьев, вероятно, будет его уговаривать сниматься у меня, Яковлев с визитом не спешил. Наконец мы привезли артиста на студию не то обманом, не то почти насильно. Встреча крупнейшего кинорежиссёра, народного артиста СССР, шестикратного лауреата Государственных премий, первого секретаря Союза кинематографистов СССР и молодого актёра произошла в приёмной директора «Мосфильма». Вышло так, что одновременно с разных сторон в «предбаннике» появились Пырьев и Яковлев. Члены съёмочной группы и я, которые очутились здесь якобы случайно, стали свидетелями необычной сцены. Пырьев, славившийся своим необузданным характером, вдруг бухнулся на колени.

Обескураженный Яковлев испуганно отодвигался и смятенно выкрикивал:

— Я согласен, согласен, я буду сниматься!

После «Человека ниоткуда» Юрий Васильевич стал моим партнёром во многих фильмах. В «Иронии судьбы, или С лёгким паром!» он исполнил роль несчастного ревнивца Ипполита, в «Гусарской балладе» — сердечного, лихого, но не блещущего умом вояку поручика Ржевского.

Однако если героя для «Гусарской баллады» мы нашли сравнительно легко, то с поисками героини пришлось промучиться весь подготовительный период. Актриса должна была обладать прелестной девичьей внешностью и фигурой. Но, одетая в гусарский костюм, не вызывать ни у кого сомнений, что это юноша. Актрисе предстояло скакать на лошадях, рубить

саблей, стрелять и в то же время грациозно исполнять старинные танцы, петь романсы и, когда надо, чисто по-дамски, изящно падать в обморок. В одних сценах в её голосе слышатся суровые, непреклонные, петушиные интонации молодого мужчины; в других чувствуется нежность, мягкость и податливость барышни. Лицо её то пылает отвагой и бесстрашием гусара, которого пленяет схватка с врагом, то становится капризно-кокетливым, не теряя при этом привлекательности. К тому же по роли ей всего семнадцать лет. Если взять юную девушку, то у неё недостанет ещё актёрского умения, а если предпочесть актрису в возрасте, то следы прожитого на крупных планах скрыть не удастся.

Надо сказать, что роль Шуры Азаровой очень выигрышна, раньше такие роли назывались бенефисными. Добровольных советчиков нашлось немало. Многие предлагали своих жён, своих знакомых и знакомых своих знакомых. Репетиции и фотопробы велись широким фронтом. И когда после репетиции или пробы очередная кандидатка отклонялась, то некоторые обижались, переставали со мной разговаривать, а иные не здоровались несколько лет. Однако я не пошёл на поводу у своих «доброжелателей». Поиски продолжались. Устраивались кинопробы, но нужного сочетания всех взаимоисключающих качеств в одной артистке не находилось. Я приуныл и совсем отчаялся. И, однако, природа способна на многое. И в данном случае она помогла. Она поднатужилась и создала Ларису Голубкину.

Лариса училась на третьем курсе театрального института, на отделении музыкальной комедии. После первых репетиций и кинопроб я успокоился — актриса найдена. Наделённая многими способностями из тех, что требовались для роли, Лариса ещё совершенно ничего не знала и ничего не умела. Утвердив её, я взвалил на себя довольно тяжёлую ношу. Приходилось быть не только режиссёром, но и педагогом. И здесь самым трудным для моего характера оказалось набраться терпения, которое необходимо в работе с начинающей актрисой.

По счастью, выяснилось, что Лариса — девушка не из трусливого десятка. Она старательно и азартно училась верховой езде и фехтованию. И всё-таки ей приходилось очень нелегко. На зимних съёмках она проводила весь день в седле. Мороз — в тонких сапожках стыли ноги. Кони горячатся, волнуются, надо всё время держать ухо востро. А вокруг одни мужчины, которые нет-нет да и забывали, что Лариса принадлежит к прекрасному полу — ведь на ней был такой же гусарский мундир, — и выражались довольно смачно. И лишь потом спохватывались, что рядом на лошади гарцевала девушка.

Поскольку в педагогике я был человеком неопытным, я иногда пользовался рискованными (в буквальном смысле) методами. Мы снимали сцену драки в павильоне, в декорации усадьбы дядюшки героини — майора Азарова. Лариса, наряженная в мундир испанца, должна со шпагой в руке спрыгнуть с антресолей в зал и ввязаться в бой. Всё, кроме прыжка, отрепетировали. Командую: «Начали!» Лариса подбежала к краю антресолей, собралась прыгнуть, но вдруг ей стало страшно, и она вскрикнула: «Ой, боюсь!» Я начал уговаривать её, что это пустяки, что совсем невысоко, что как ей только не стыдно! Снова скомандовал: «Снимаем второй дубль!» Кричу: «Начали!» Лариса с разбегу приблизилась к краю антресолей, и опять включился внутренний тормоз. Тогда я, рассерженный задержкой и непонятной для меня трусостью актрисы, в запале закричал: «Посмотри, сейчас я оттуда запросто соскочу!» И в ярости зашагал на второй этаж декорации. Когда я подбежал к краю, то сразу же понял испуг Ларисы. Снизу высота не казалась такой большой. Но сверху!.. В одну сотую долю секунды в мозгу промелькнуло несколько мыслей: «Это очень высоко… Наверное, метра четыре… чёрт… Страшно… Сломать ногу ничего не стоит. Я вешу сто тринадцать килограммов… Однако, если я струхну, кадр не снимем… Выхода нет… Будь что будет…»

И, закрыв глаза, я безрассудно нырнул вниз. Я даже не остановился на краю пропасти, все мысли пронеслись мгновенно. Судьба оказалась ко мне милостива, и я приземлился благополучно. Поднимаясь с пола, я проворчал таким тоном, будто для меня подобные соскоки сущие пустяки:

«Вот видишь, Лариса. А я ведь старше тебя, и мой вес значительно больше твоего. Уверяю тебя, это совсем не страшно», — солгал я и уселся на своё место. Довольный собой, я снова заорал: «Мотор! Начали!»

На этот раз Лариса сиганула без задержки. Правда, на третьем дубле у неё подвернулась нога, и её на носилках унесли в медпункт. Но кадр был в кармане, а травма у артистки, по счастью, оказалась лёгкой. Через два дня она снова была в строю.

Труднее приходилось, когда требовалось вызвать у Голубкиной нужное актёрское состояние. Иногда это удавалось легко и просто, а иногда… Одарённая молодая артистка не была ещё стабильна, профессиональна. Иной раз мне приходилось прибегать к разным приёмам и ухищрениям, которые вряд ли можно считать допустимыми и педагогическими. Порой, чтобы вызвать в ней злость, ярость, я совершенно хладнокровно оскорблял её. При этом я не чувствовал по отношению к ней ничего дурного. Я это делал нарочно, чтобы спровоцировать в её

душе определённый взрыв и направить его тут же в русло роли. В общем, забот с Ларисой хватало, но, слава богу, у неё оказался ровный, необидчивый характер. Она понимала, что отношусь я к ней хорошо и всё это делается, чтобы роль получилась. Что греха таить, героиня была написана автором очень эффектно, но надо отдать должное и Голубкиной: она вложила в неё очень много задора, свежести чувств и сил. Недаром же после выхода картины Центральный театр Советской Армии пригласил Ларису в свой коллектив и возобновил с ней прекрасную постановку гладковской пьесы.

Когда-то в роли Шурочки Азаровой блистала одна из лучших актрис нашего времени — Любовь Добржанская. Я не забыл того вечера в 1944 году, когда впервые увидел на сцене ЦТСА спектакль «Давным-давно». В эти месяцы Советская Армия совершала победоносное вступление в Европу, освобождая страны и народы от фашизма. И режиссёр спектакля Алексей Дмитриевич Попов, ощущая дыхание времени, создал увлекательное, жизнерадостное, патриотическое представление, созвучное приподнятому, победному настроению народа. Постановка получилась великолепной.

Я помнил впечатление от потрясающей игры Добржанской. И как только у меня в сценарии появилась роль, соответствующая её возрасту и данным, я тут же обратился к актрисе. Не могу понять, как получилось, что до «Берегись автомобиля!» эта уникальная актриса ни разу не снялась в кино. Поистине «мы ленивы и нелюбопытны».

Продолжая разговор о дебютах, я не могу не вспомнить Любовь Ивановну в роли матери Деточкина из «Берегись автомобиля!». Тонкая, деликатная, очаровательная женщина и актриса покорила своих партнёров и всю нашу съёмочную группу. Работать с ней было наслаждением, и в «Иронии судьбы» я снова попросил её сыграть маму, но на этот раз не Смоктуновского, а Мягкова. Добржанской свойственна поразительная внутренняя свобода на экране, полная раскованность. Создаётся впечатление, что она не играет, а живёт, настолько персонажи её объёмны, близки, человечны, трогательны…

Юношеские стремления, увлечения литературными или сценическими произведениями не проходят бесследно. Так или иначе они отразились позднее в моей жизни. Скажем, мечта далёких лет стать писателем была, очевидно, не просто дурью и блажью. Через режиссуру документального, а потом художественного фильма я пришёл наконец и к профессии литератора. Потрясение, которое я испытал от спектакля Гладкова «Давным-давно», вылилось впоследствии в фильм

«Гусарская баллада».

Одно из самых сильных юношеских впечатлений — спектакль «Сирано де Бержерак» у вахтанговцев с изумительными Рубеном Симоновым и Цецилией Мансуровой. Вскоре мне посчастливилось купить в букинистическом магазине пьесу Эдмона Ростана, и я выучил её наизусть. Я уже писал, что в 1969 году сделал попытку поставить эту вещь в кино. И не теряю надежды, что экранизация «Сирано де Бержерака» ещё когда-нибудь состоится.

Так же не прошло бесследно и сочинение в молодости стихов. Увлечение поэзией я сохранил на все дальнейшие годы. «Гусарская баллада» и «Сирано де Бержерак» — стихотворные произведения, и любовь к ним отнюдь не случайна. А если вспомнить «Иронию судьбы» и «Служебный роман», то эти фильмы насыщены поэзией. Так что очень многие пристрастия, вкусы, склонности берут своё начало в юности, когда человек ещё только формируется. И если творения писателей и художников оказали на молодую душу мощное воздействие, то они остаются жить в сознании до конца дней… Однако меня — уже в который раз! — занесло в сторону, и я уклонился от рассказа про артистов, которые являются героями этой главы.

Я очень люблю актёров, и это чувство не случайно. Просто мне интереснее всего в искусстве человек, его поведение, извивы его психологии, процессы, показывающие изменение чувств, мышления, настроения. Самое неожиданное, непознанное существо на земле — человек. Движение души героя можно выразить главным образом и лучше всего через артиста. У нас в кино немало режиссёров, которые в прошлом своём сами работали актёрами, и они чувствуют мастерство исполнителя как коллеги, как нечто родное, изнутри, частенько мысленно подставляя себя на его место. (Как бы, мол, это сыграл я!) И, как правило, у таких постановщиков артисты показывают высокий класс.

Несмотря на то, что во ВГИКе нам преподавали актёрское мастерство, я лично не силён в лицедействе. Практически, кроме студенческих обязательных спектаклей, обнаживших мою артистическую неспособность, я никогда не играл. И тем не менее актёры идут ко мне сниматься с большой охотой. Иногда совместными усилиями нам удаётся добиться недурных результатов. Самые главные слова в предыдущей фразе — «совместными усилиями». Я считаю, что каждый созданный образ — это диалог актёра и режиссёра, а также диалог их обоих с писателем, сочинившим роль. Рождённый на экране или сцене персонаж, образ, тип — результат сплочения трёх

индивидуальностей — драматурга, артиста и режиссёра. Роль написана, текст её един, и, однако, при разных исполнителях перед зрителем разные люди. А если сделать эксперимент: текст роли не трогать, исполнителя оставить тем же, а попробовать сменить только режиссёра. И окажется, что действующие лица под воздействием одной лишь режиссёрской трактовки станут непохожими друг на друга.

Самое неинтересное для меня, когда постановщик-диктатор превращает актёра в попугая, заставляя его слепо копировать «ужимки и прыжки», заучивать с голоса интонации, буквально повторять жесты и мимику. Подобная работа скорее пахнет дрессировкой, нежели творческим общением. В подобном случае артисту не позавидуешь. Другая крайность, когда актёр предоставлен сам себе и изображает что ему взбредёт в голову. Это происходит тогда, когда постановщик несилён в своей области или же его попросту не интересует духовная жизнь героев своего фильма. Встречается и такое, когда артисты, подобно манекенам, заполняют в кадре пространство, чтобы получилась интересная композиция. Это значит, режиссёр создаёт не столько человеческую историю, сколько серию картинок, своеобразный диафильм, где фигура исполнителя лишь элемент композиции кадра. Картинки, кадрики могут получиться красивыми, но актёрской удачи тут быть уже не может.

Очень важно, как мне кажется, ещё на кинопробах или в крайнем случае во время первых съёмочных дней вместе с исполнителем нащупать образ — найти грим, то есть внешность, манеру поведения персонажа, его особенности в разговоре или походке, придумать, угадать характерные жесты, присущие конкретно этому действующему лицу, добиться, чтобы все эти приспособления стали у актёра органичными, чтобы рабочие «швы» были незаметны. Как только ты чувствуешь, что артист становится неотделим от роли, его можно «запускать на орбиту», то есть предоставлять ему максимальную свободу и самостоятельность. Когда артист перестаёт ощущать мелочную опеку, когда перестаёт покорно брести за режиссёром-поводырём, в душе его просыпаются вольные силы, которые выплёскиваются иногда неожиданно для него самого. Такие проявления, как правило, самое дорогое в работе, поскольку они необычайно обогащают образ. Искусственно их не создать.

Это не значит, что исполнитель на самом деле получил неограниченную свободу действий. Ему постоянно нужна тактичная, умная, ненавязчивая корректировка, подсказка режиссёра, толчок к определённой реакции, самочувствию. А для режиссёра, в свою очередь, замысел фильма и ощущение роли

являются чем-то вроде внутреннего, скрытого компаса, не позволяющего ему отвлекаться в сторону. Я больше всего ценю в актёрской игре раскованность, импровизацию, парадоксальность, неожиданность. Именно в подобных всплесках и проявляется неповторимость, актёрская и человеческая.

Это возможно, если артист ощущает любовь и дружеское доверие к себе со стороны режиссёра и всех окружающих, если он чувствует, что с его мнением считаются, идут ему навстречу, понимают его стремления. Для того чтобы дуэт получился по-настоящему складным, хорошо, конечно, чтобы и артист любил режиссёра, верил ему, уважал его талант.

Кроме того, в творческой работе очень важно умение уступать. Оставаясь принципиальным, не сходя со своей платформы, не поступаясь основным, нужно суметь найти в себе мужество понять, что партнёр оказался в данном вопросе талантливее тебя, и без амбиции признать это. Так что в конечном счёте все профессиональные качества в работе с артистом тесно связаны с человеческими, зависят от них.

Профессиональному умению, владению ремеслом, знанию актёрских тайн грош цена, если за ними не открывается внутреннее богатство. Актёр, как и любой художник, обязан быть личностью, то есть обладать таким соединением неповторимых, самобытных качеств, которые делают его появление на сценической или съёмочной площадке интересным и значительным для многих людей. Даже при незаурядном мастерстве не выйдет, не получится крупного артиста, если он пуст и ничтожен духовно…

Итак, в работе с актёром я типичный режиссёр-практик, так сказать, ползучий эмпирик. Самое важное для меня — интуиция, ощущение интонации фильма, постоянное соотношение игры артистов с тональностью поведения обычных людей в житейском мире.

И когда удаётся достигнуть того, что на экране действует настоящий, живой человек, а не искусно изображающий артист, — это самый высокий результат совместного актёрского и режиссёрского труда.

Музыка — моя симпатия

К сожалению, мне на ухо наступил слон. Но, несмотря на полное отсутствие слуха, я всегда очень любил музыку. Ещё в младенческие лета я обожал петь, отчаянно фальшивя и терзая уши окружающих. В студенческие годы на занятиях по ритмике, акробатике и танцу я был последним учеником: бегал, прыгал и танцевал не в такт, сбивался с ритма и вызывал насмешки своих однокашников. Но всё равно я продолжал питать к музыке нежное и верное чувство. Красивая мелодия всегда вызывала во мне какое-то брожение, восхищение, экзальтацию, восторг. Во время экспедиции на остров Сахалин я решил научиться играть на гитаре. Я отправился в магазин и приобрёл самую дешёвую семиструнную гитару. В нашей съёмочной группе нашлись добрые люди, которые терпеливо мучились со мной, пытаясь обучить меня хотя бы трём аккордам. Под их аккомпанемент можно было исполнять множество песен. Мой учитель, вернее, дрессировщик, прекрасный кинооператор Юрий Серов, сам необыкновенно одарённый музыкально, бился со мной несколько месяцев, пока продолжалась экспедиция. Я сладострастно бил по струнам, истязая тонкий слух своего добровольного педагога. Аккомпанемент звучал сам по себе, а я малоприятным голосом выкликал слова песен.

Понимая бездарность ученика и безнадёжность обучения, Серов говорил мне:

— Если ты чувствуешь какую-то неувязку, ты громче пой и тише играй. Тогда не так явно будет слышен разнобой.

Это был мудрый, замечательный совет. И я, желая быть душой общества, выступал на вечеринках, громко выкрикивал песни, а аккомпанировал себе еле слышно. Главное, что в руках я держал гитару как настоящий бард и менестрель! И, знаете, иногда сходило! Меня выручали нахальство, хорошая память на стихи и знание бесчисленного количества текстов. Все эти песенки я напевал приблизительно на один мотивчик — главным для меня были слова, а не мелодия. Если бы кто-нибудь предсказал тогда, что я поставлю несколько музыкальных фильмов, это вызвало бы бурю иронического восторга среди друзей, настрадавшихся от моих музыкальных «способностей».

Но я не отступал! Нагло пел в компаниях и даже имел смелость сочинить несколько песен. (Разумеется, только слова.) Надо отметить, что полное отсутствие чувства стыда и комплекса музыкальной неполноценности очень помогло мне. Когда появились магнитофоны, я одним из первых начал заниматься

переписыванием мелодий и шлягеров. Каждое моё утро начинается с того, что я включаю магнитофон. Зарядка, умывание, завтрак — всё делается под музыку. Это хобби вот уже более двадцати лет не остывает во мне. Многолетняя, терпеливая любовь к музыке постепенно начинала меня вознаграждать. Год от года мои тупые, неподатливые уши не сразу, помаленьку, исподволь сдавали свои антимузыкальные позиции.

Страсть к музыке шаг за шагом перевоспитывала мою негармоничную, неблагозвучную душу. Это можно сравнить с тем, как некрасивый, скучный, неталантливый, но верный и преданный вздыхатель благодаря своему несокрушимому терпению добивается в конце концов взаимности женщины, которая поначалу пренебрегала им, предпочитая других, более ярких, красивых и одарённых поклонников.

По иронии судьбы первыми моими художественными фильмами оказались ревю и музыкальная комедия, что заставило меня волей-неволей погрузиться в проблемы, связанные с этими жанрами…

«Карнавальную ночь», если бы она ставилась сейчас, назвали бы скорей всего мюзиклом. В наши дни мюзикл очень популярный жанр, но тогда ни я, ни композитор Лепин, ни поэт Лифшиц не знали этого слова и работали, разумеется, в полной темноте.

Совершенно не подозревая о будущем расцвете этого жанра, мы создали, например, концертный номер «Пять минут».

По сценарию требовалось, чтобы героиня фильма перед наступлением Нового года спела приветствие гостям Дома культуры. Сначала родилась тема песни о пяти минутах. Потом возникла мысль, что и исполняться концертный номер должен за пять минут до начала Нового года. А когда он кончится, раздастся бой часов.

Поэт написал текст. Композитор приступил к сочинению музыки. А мы вместе с художниками Константином Ефимовым и Олегом Гроссе решили в качестве декорации поставить на сцене огромный будильник, на нём разместить джаз-оркестр (ударника посадили, конечно, на кнопку звонка). Когда открывался занавес, будильник показывал без пяти минут двенадцать. Звучало музыкальное вступление, и героиня фильма выходила из циферблата.

Начались репетиции. Стало ясно, что петь песню на сцене как обычный вокальный номер неинтересно. Надо выводить героиню в зал. Потом я сообразил, что хорошо бы в это дело вовлечь и публику. Так Леночке Крыловой стали подпевать официантки (трио сестёр Шмелёвых) и участники карнавала. Некоторые

строчки иллюстрировались действием. Например:

Новый год недалёк,
Пожелать хочу вам счастья,
Вот сидит паренёк —
Без пяти минут он мастер…

Напевая этот куплет, Леночка приближалась к столику, где сидел скромный светловолосый паренёк в колпаке звездочёта. Паренёк явно смущался, снимал колпак и, застенчиво улыбаясь, смотрел на соседку.

Подходил юноша в боярском костюме и пел:

Без пяти?

Парень в домино тоже спрашивал напевая:

Без пяти?

Леночка продолжала:

Но ведь пять минут немного.
Он на правильном пути.
Хороша его дорога.

Три официантки с подносами, уставленными яствами, дружно подхватывали:

Пять минут так немного.
Он на правильном пути.
Хороша его дорога.

После нескольких куплетов в музыкальной партитуре били часы: 12 ударов. Каждому удару в изображении соответствовал короткий кадр с каким-нибудь маленьким игровым трюком.

Потом все кричали «ура!», чокались, обнимались, в фонограмме гремел оркестр, а на экране шла почти круговая панорама по всему залу. На сцене из люка поднималась украшенная игрушками, сверкающая огнями новогодняя ёлка. Мелькали разноцветные лучи прожекторов, прозрачные шары проплывали между камерой и артистами, съёмочный аппарат

стремительно двигался в такт музыке.

Так родился номер «Пять минут», а поначалу в литературном сценарии была всего-навсего одна строчка: «Лена Крылова поёт песенку-приветствие».

Номер «Пять минут» был снят за много лет до того, как появилась популярная телепередача «Голубой огонёк», в которой разработанные нами принципы довели до полной пролетарской великосветскости…

Композитор, несомненно, является одним из авторов фильма, а в музыкальной ленте его роль возрастает необычайно. Я убеждён, что музыка и песни Анатолия Лепина во многом способствовали бурному успеху «Карнавальной ночи». Песни «О влюблённом пареньке», «Танечка», «Пять минут», «Хорошее настроение» легко запоминались, создавали праздничность, поднимали настроение зала. Талантливый композитор наполнил фильм также прекрасной инструментальной музыкой, яркими танцевальными мелодиями. Короче говоря, музыка Лепина не только украшала ленту, но и делала её.

В мюзикле значение композитора огромно. Успех музыкального фильма зависит не только от сценария, режиссуры, актёров, но и от доходчивости мелодий, от их душевности, от удачных песен, то есть от композитора.

Единый органический сплав талантливой драматургии, самобытной поэзии, проникновенной музыки, умной режиссуры, яркого исполнительского мастерства, красочного изобразительного решения — вот что такое настоящий мюзикл.

Кинематограф вроде бы наиболее силён в реалистических своих творениях. Однако мюзикл — жанр в общем-то условный. Вместо того чтобы объясняться друг с другом, как в жизни, разговаривая, здесь герои поют, пляшут, играют пантомиму или же вещают стихами. То есть мюзикл не копирует жизнь, правдоподобие не является эстетикой этого жанра. Чем условнее представление, тем, как ни странно, рельефнее и доступней становится зрелище, получившее в последние годы у зрителей самое широкое признание.

Публика с удовольствием смотрит, как поют и танцуют тбилисские прачки («Мелодии Верийского квартала»), как английские «маленькие оборвыши» с мисками и ложками в руках, в песне и танце, направляются обедать («Оливер»), как грациозно танцуют «Девушки из Рошфора», как лихо, страстно и стремительно отплясывают пуэрториканские банды на задворках Нью-Йорка («Вестсайдская история»).

Из всех театральных жанров ближе всего к мюзиклу, пожалуй, оперетта, и всё-таки здесь существует различие. Оперетта всегда

кончается благополучно. Хеппи-энд — непременное условие этого жанра. Я не знаю ни одной оперетты, которая завершалась бы трагически, скажем, смертью героя. А мюзикл — это не облегчённый жанр, ему доступна самая широкая проблематика. Мюзиклу по плечу любое решение, как комедийное, так и трагедийное, любое время, как древнее, так и современность.

Конечно, на историческом материале мюзикл делать легче — декорации, костюмы, причёски в силу их отдалённости от наших дней более соответствуют условности жанра. Заставить же петь, приплясывать, «шпарить» стихами своих современников значительно труднее. Вернее, сложнее приучить зрителя принять нереалистические «условия игры», когда речь идёт о теперешних героях. Недаром же «Романс о влюблённых» расколол зрителей на два противоположных лагеря.

В истории нашего кино я бы вспомнил «Весёлых ребят» и «Волгу-Волгу» Григория Александрова; фильмы Ивана Пырьева — «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки». В этих лентах было очень много элементов, которыми насыщен современный мюзикл. Главное же его отличие от, скажем, лирического фильма с песенками, как мне думается, заключается в том, что музыка здесь не украшение, не подспорье для усиления эмоционального воздействия на зрителя, не палочка-выручалочка в дотягивании эпизодов, а содержание произведения. Музыка здесь — это то, ради чего делается фильм. В хорошем мюзикле она несёт в себе и личные характеристики персонажей, и социальные краски, свойственные данному слою общества, и народные мотивы, присущие этой национальности…

«Гусарская баллада» то ли комедийный мюзикл с уклоном в вестерн, то ли комедийный вестерн с уклоном в мюзикл.

И действительно, герои изъясняются стихами, часто поют, сюжет условен, старинные костюмы нарядны и ярки, выдуманные персонажи действуют рядом с историческими, невероятные подвиги барышни на войне, тяжкой даже для мужчин, кажутся лёгкими и доступными.

Прелестные песни и обворожительная музыка Тихона Хренникова сыграли немалую роль в моём решении ставить фильм по пьесе Александра Гладкова «Давным-давно». Мне нравилась не только пьеса, но и музыкальное оформление Хренникова. Конечно, можно было, осуществляя постановку, пригласить другого композитора, чтобы он сочинил новые мелодии, ведь использование в фильме известной музыки, созданной к театральному спектаклю, могло быть истолковано как проявление некоторой вторичности, несамостоятельности. Но

я глубоко убеждён, что в данном случае это не так. Мыслимо ли при экранизации «Сильвы» или «Цыганского барона» пригласить Пахмутову или Фельцмана, чтобы они написали новые арии и дуэты. Я с огромным уважением отношусь к названным композиторам и не сомневаюсь в том, что они отвергли бы подобное предложение.

Итак, приступая к постановке «Гусарской баллады», я знал не только литературную основу, но и вокальные номера. Минусом здесь являлось то, что публика тоже была с ними хорошо знакома. Ведь не секрет, что новая мелодичная песня помогает удаче фильма, а талантливый фильм способствует популярности песни.

При написании сценария все песни и романсы как-то органически ложились в фильм, кроме одной песенки об Анри Четвёртом. В пьесе и в спектакле этот номер исполняли французские офицеры в последнем действии. Но я собирался показывать войну довольно правдиво и жёстко. Голодная, разутая, замёрзшая, деморализованная, отступающая французская армия и лёгкая, беззаботная, озорная шансонетка не монтировались рядом. В результате в сценарий песенка о французском короле не попала. То, что из фильма выпала хорошая песня, всё время беспокоило меня. Мне очень хотелось включить её в картину, но я понимал, что она будет только мешать заключительным сценам комедии, тормозить действие.

Половина ленты уже была снята, а мысль о том, чтобы найти место для песни, не оставляла меня. Я регулярно напевал её про себя и окидывал мысленным взором все перипетии «Гусарской баллады».

Приведу читателю текст этой песенки:

Жил-был Анри Четвёртый,
Он славный был король,
Вино любил до чёрта,
Но трезв бывал порой.

Войну любил он страшно
И дрался, как петух.
И в схватке рукопашной
Один он стоил двух.

Ещё любил он женщин
И знал у них успех.
Победами увенчан,
Он жил счастливей всех.

Однажды смерть-старуха
Пришла к нему с клюкой.
Её ударил в ухо
Он рыцарской рукой.

Но смерть, полна коварства,
Его подстерегла
И нанесла удар свой
Ножом из-за угла.

От страшного удара
Кровь хлынула из жил,
И нечестивец старый
Скончался, как и жил…

К сожалению, ни в один эпизод эта песня не влезала. Нужно было совершать насилие над драматургией, а этого я допустить не мог. И однажды я всё-таки придумал, как её использовать. Причём не просто спасти песню и втиснуть в фильм, а ввести так, чтобы она обогатила действие, а снятый эпизод придал бы, в свою очередь, песне второй, более серьёзный смысл.

Я решил совместить первые четыре куплета с кадрами летнего наступления французской армии к Москве, а последние два четверостишия — с зимними кадрами трагического отступления бывшей великой армии.

Роскошные кавалерийские полки, стремительно углублявшиеся в российские просторы, могучие гвардейцы в медвежьих шапках, топчущие русскую землю, конная артиллерия, мощные обозы с маркитантками в сочетании с лёгкой песенкой о лихом французском короле образовывали картину беспечного и безнаказанного вторжения неукротимых войск в нашу страну. Кончались кадры наступления панорамой на верстовой столб, где славянской вязью было крупно начертано: «На Москву».

Наплыв и этот же указатель, покрытый снеговой шапкой, намекали зрителю, что прошло время. И на экране в обратном направлении, от Москвы, по снежному тракту, по полям, по бездорожью ковыляла, брела, ползла раздетая и разутая орда, ничем не напоминающая щеголеватых и наглых захватчиков, а в фонограмме звучали слова, повествующие о кончине беспечного гуляки Анри Четвёртого.

Шутливая песенка о весёлой, разгульной жизни и страшной гибели французского монарха была своеобразным контрапунктом

вполне правдоподобной картине тяжёлой ратной жизни. И в результате возникал обобщённый показ Отечественной войны 1812 года (конечно, в рамках комедийного жанра); незатейливые куплеты в соединении с изображением неприкрашенных картин наступления и бегства французов раздвинули рамки пьесы и создали образ первоначального величия наполеоновских армий и краха их на русских полях.

Это была, как мне казалось, заманчивая находка. Дело осложнялось только одним. В сценарии существовали кадры французского отступления, и зимой этот эпизод сняли. Однако кадров наступления Бонапарта в режиссёрском сценарии не было и в помине. А следовательно, они никак не отражались в смете и календарном плане. Ведь идея возникла в разгар съёмок, а смета и календарь составляются во время подготовки. Снять же большой эпизод с войсками, кавалерией, артиллерией, пиротехникой, не имея на это ни копейки денег, ни одного съёмочного дня, — задача невозможная. Вдобавок группа отставала от плана, уже образовался немалый перерасход средств, и нельзя было даже заикнуться о введении в картину нового сложного и дорогого эпизода.

Но мы, убеждённые в том, что это улучшит фильм, пошли на риск. Ведь мы же недаром делали комедию об Отечественной войне. Нахальные партизанские эскапады Дениса Давыдова пришлись нам по душе и послужили примером. И тут я должен отдать должное мужеству директора фильма Валентина Маслова, который тайком от руководства студии разрешил мне снять вторжение французов в Россию и организовал конницу, армию, обозы, артиллерию, словом, всё, что требовалось для съёмки. Я оценил это ещё и потому, что судьба самого директора висела буквально на волоске. Из-за плохих производственных показателей группы его намеревались снять с картины. Мало кто в его положении поступил бы так.

Окажись на месте Маслова чинуша, бюрократ, счетовод, буквоед, необычайно важного эпизода не оказалось бы в «Гусарской балладе». Это говорит о том, что подлинная дружба в съёмочной группе, горячая увлечённость общим делом, настойчивость и дерзость могут преодолеть любые препятствия. Так что опять в конечном итоге всё упирается в человеческие качества…

В начале 60-х годов поиски нового в киноискусстве не утихали. Сначала кинематографисты в погоне за похожестью на реальность отказались от сюжета, и экран заполонили довольно-таки занудливые зрелища, которые пытались добросовестно копировать «поток жизни», но не доставляли радости зрителям.

Но отказом от сюжета эти искания не ограничились. Наступил черёд музыки. Вслед за фабулой и интригой из кинематографа хотели изгнать её. Это было модно и ново. А поскольку взамен сюжета и музыки не предлагалось ничего другого, кинофильмы, с моей точки зрения, оскудевали, лишались эмоциональности. Остракизм, которому подвергли музыку, был в большинстве случаев неоправдан и бессмыслен.

Я допускаю, что существуют кинофильмы, не нуждающиеся в музыкальном сопровождении. Например, в военной ленте Александра Столпера «Живые и мёртвые» не раздаётся ни одной ноты. И в данном случае это правильно. В этой суровой правдивой картине подлинные звуки и шумы войны действуют сильнее, нежели могли бы подействовать музыкальные всплески. Но делать общим принципом отсутствие в любом кинопроизведении музыки несправедливо. Недаром и эта мода кончилась довольно быстро. И, как реакция на антимузыкальность, последовал быстрый и неодолимый расцвет мюзикла. Я тоже до некоторой степени испытал на себе влияние этих взглядов — в «Берегись автомобиля!», «Зигзаге удачи», «Стариках-разбойниках» не звучало ни одной песни. Правда, полностью музыку из своего комедийного дома я не выгнал, даже несмотря на моду…

Введение музыки в эпизод, в ткань сцены может быть реалистическим и условным. К примеру, в «Иронии судьбы» все песни героев картины исполняются под гитару. Зритель видит, как персонаж берёт в руки инструмент, начинает аккомпанировать себе и петь. В звуковом ряду слышны только гитарные переборы и голос исполнителя. В музыкальном сопровождении песни отсутствуют флейты, скрипки или же тромбоны. Звучит только тот инструмент, который виден на экране. В «Карнавальной ночи» или «Дайте жалобную книгу» этот же реалистический метод введения музыки. Зритель всегда видел, откуда исходит музыка, а если и не видел, то принцип всё равно оставался — было ясно, что оркестр за сценой, вне кадра, но он есть и публика уже с ним знакома.

В «Гусарской балладе» иная форма подачи музыки — условная. К примеру, партизаны просят французскую певицу Жермон (её играла блестящая Татьяна Шмыга) спеть песню. Один из вояк хватает гитару и начинает подыгрывать певице. Звучит романс, а в аккомпанемент композитор постепенно вводит и рояль, и скрипки, и аккордеон, и ещё много других инструментов, которых нет и не может быть в каретном сарае, где развёртывается эта сцена.

Такая инструментовка, как правило, свойственна мюзиклу.

В реалистическом же фильме подобный приём может покоробить ревнителя правдоподобия. Но ведь любое вхождение в звуковой ряд так называемой «иллюстративной» музыки всегда условно. Я говорю о музыкальном сопровождении любовных сцен, погонь, проходов и пробегов героев, в общем, о любых мелодиях, сопутствующих действию. Ведь в изображении нет тех оркестров, ансамблей или хоров, которые звучат за кадром. Однако к этому методу введения музыки публика настолько привыкла, что он никому не кажется фальшивым или неправильным.

Конечно, от композитора и режиссёра требуется тонкость и деликатность при вводе музыки, возникновение которой необходимо только тогда, когда этого требует эмоциональный ход фильма. Иногда музыкой злоупотребляют, надеясь, что она «вытащит», «поднимет», «усилит» неполучившийся эпизод. Этот утилитарный подход к искусству композитора очень распространён среди режиссёров не только в кино, но и на театре.

Вообще же, главным критерием в использовании музыки является вопрос, как это сделано, насколько точно и тактично применены сочетания тех семи нот, с помощью которых можно выразить всё…

Начиная с фильма «Берегись автомобиля!», я работаю с композитором Андреем Петровым. В моих ранних фильмах было много песен, танцев, большая насыщенность музыкальным материалом. В «Берегись автомобиля!», «Зигзаге удачи» и «Стариках-разбойниках», как я уже говорил, песен нет совсем, да и музыки стало значительно меньше. Кажется, что я увёл её на второй план. На самом деле это не так. Музыка из внешнего фактора превратилась в один из голосов драматургии, вошла в ткань картин более глубоко, более органично. В комедию «Берегись автомобиля!» музыка Андрея Петрова вносит грусть, как бы раскрывает неустроенную, мятущуюся душу Деточки на, точно соответствуя жанру трагикомедии.

В «Зигзаге удачи» старомодный, окраинный вальс окрашивает всё особым настроением, придавая фильму, с одной стороны, новогоднюю праздничность, а с другой — какую-то щемящую ноту. Главная тема одновременно и иронична и печальна. И, как всё созданное Петровым, мелодична. Эта музыкальная тема обогащает картину, увлекает за собой изображение, чеканит комедийный ритм.

Андрей Петров — многогранный композитор, успешно выступающий во всех жанрах сценической музыки. Помимо песен и музыки к фильмам, им созданы оперетта «В ритме сердца», балет «Сотворение мира» по рисункам Жана Эффеля, опера «Пётр Первый» и др.

Сотрудничество с этим замечательным мастером стало для меня новым шагом, новой гранью, осмыслением новых возможностей киномузыки…

Композитором «Невероятных приключений итальянцев в России» был приглашён знаменитый маэстро Карло Рустикелли. Нино Рота, Карло Рустикелли, Эннио Морриконе — вот прославленная тройка композиторов, возглавляющих итальянскую киномузыку.

Рустикелли написал музыку к — страшно сказать — к 433 фильмам. Наш фильм был 434-м в его творческой биографии. Рустикелли создал музыкальное сопровождение ко всем фильмам Пьетро Джерми: «Соблазнённая и покинутая», «Развод по-итальянски», «Дамы и господа», «Машинист» и ко многим другим — перечислить их не представляется возможным.

Работая над «Итальянцами в России», маэстро интересовался русской музыкой и обильно использовал цитаты из наших народных песен.

Рустикелли — приверженец мелодии. Он чувствует, любит и знает народные напевы и частенько отталкивается от них. Кроме того, он высокий профессионал и до тонкостей разбирается в специфике кино. Но маститый композитор сочиняет только мелодию. Инструментует не он, а постоянный оркестровщик, который трудится с ним уже много лет. На Западе профессия оркестровщика не анонимна, а вполне почётна и уважаема. Благодаря этому, вероятней всего, Рустикелли и успел сочинить музыку к такому огромному количеству кинофильмов…

В последней своей ленте «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» я снова вернулся к песням. Однако возвращение произошло в несколько новом, непривычном для меня качестве. Дело в том, что в фильм — не мюзикл, не условную музыкальную комедию — вошло восемь (!) песен. Для реалистической картины это непомерно много. Причём тексты их не создавались специально для фильма, а брались известные стихи крупных поэтов, которые, как мне казалось, не иллюстрировали содержание нашей новеллы, а освещали события иным, новым светом. Очень многие указывали мне на неуместность этих грустных и сложных стихов в лёгкой, где-то анекдотической, комедийной ткани сценария. Но я знал, что хочу сделать картину, где переходы от весёлого к печальному и от грустного к смешному будут являться её особенностью. А насыщенность песнями придаст рассказу своеобразие. Только один человек безоговорочно поддержал меня — композитор Микаэл Таривердиев. Он сразу же нутром почувствовал мои намерения и стиль будущего фильма. Причём я благодарен Таривердиеву, что

он не уговаривал меня «обогатить» аккомпанемент песен шикарной оркестровкой и пошёл на самоограничение ради общего замысла. И в результате песни звучали только под скромные гитарные переборы, доступные любому дилетанту, в том числе и нашим героям. Это подчеркнуло естественность песенных эпизодов фильма.

…Во вступительных надписях всех моих комедий стоит один и тот же титр: музыкальный редактор Р. Лукина. Композиторы менялись, а Раиса Александровна более двадцати лет остаётся моим неизменным другом. Великолепный музыкант, человек с безупречным вкусом, тонким пониманием кинематографа, блестящий организатор, Раиса Александровна Лукина — талантливый и деликатный соратник как режиссёра, так и авторов музыки и текста…

Композиторы, с которыми я сотрудничал, всегда оказывались моими единомышленниками. Это мои настоящие друзья и подлинные соавторы моих комедий.

Здравствуй, телевидение!

Обилие телевизионных каналов, которые необходимо заполнить, нередко порождало нетребовательную, малоталантливую, безвкусную продукцию. И среди творческих работников бытовало снисходительное, покровительственное отношение к телевидению. Но год от года молодое искусство утверждало себя, появлялись интересные передачи, самобытные художники всё чаще и чаще создавали фильмы и спектакли для голубого экрана. Многие произведения, рождённые для ТВ, стали явлениями подлинного искусства.

Я думаю, самая сильная сторона телевидения — прямая передача. То есть такая передача, которая транслируется непосредственно с места действия. Зритель становится свидетелем самых неожиданных поворотов в драматургии схваченного телекамерой события. Неизвестно, как оно кончится, как развернётся ситуация. В такой передаче видишь, что каждая мысль не отрепетирована заранее, а рождается сейчас, на твоих глазах. Что касается телевизионных художественных фильмов, заранее зафиксированных на целлулоид, то я не вижу их принципиального отличия от кинокартин. Конечно, кое-какая специфика в подходе к съёмкам есть, но она скорее относится к профессиональным и технологическим проблемам. Например, в телевизионном художественном фильме, который сам приходит к вам в дом, темп, как правило, медленнее, подробностей больше. Вам более скрупулёзно показывают артистов, насыщая зрелище обилием крупных планов. Ведь человек дома, и он никуда не торопится…

Появление телевидения произвело резкую дифференциацию публики. Раньше, в дотелевизорную эпоху, все зрители были активными. Теперь же аудиторию можно разделить на инициативную и пассивную. Инициативные зрители сами формируют свой репертуар. Они выбирают, что им хочется увидеть, — фильм такой-то страны, такого-то режиссёра, с участием такого-то артиста — и не ленятся поехать ради этого в кинотеатр на другой конец города.

Пассивные зрители довольствуются тем, что им преподносит телевидение. Конечно, у них тоже есть выбор — посмотреть передачи по первому каналу или по второму или же вообще выключать телевизор. Но всё-таки подобные зрители не являются творцами собственной программы зрелищ. Среди активной части зрительской публики преобладает молодёжь — у них меньше забот, достаточно сил, хватает свободного времени. В пассивной

аудитории превалируют люди постарше. У них и усталости немало, и здоровье похуже, и хлопоты одолевают. И тем не менее я с одинаковой любовью и симпатией отношусь и к тому зрителю, который в пальто и калошах сидит в залах кинотеатров, и к тому, который в тапочках, глядя телевизор, пьёт во время передачи чай. Для меня это в конечном итоге один и тот же зритель. Для него я работаю всю жизнь. И главная моя задача — проникнуть к нему в душу, создать ему хорошее настроение, развеселить его и заставить задуматься о тех трудных вопросах, которые сопровождают нашу с ним общую жизнь.

Сильной стороной телевидения является многосерийность — ему по плечу романная форма повествования. Вспомним роман Джона Голсуорси «Сага о Форсайтах», изобилующий героями, разнообразием характеров, переплетением сюжетных линий и судеб. Двадцатишестисерийный телевизионный английский фильм, показанный у нас, сохранил в целости и сохранности все перипетии творения Голсуорси и донёс до зрителя множество нюансов этого литературного шедевра.

Перед телевидением не стоит проблема сделать произведение обязательно короче, урезать его, сократить. Размер же, длительность кинолент определяются в первую очередь практикой кинопроката. А прокат — организация коммерческая, которая должна собрать за фильмы как можно больше денег. Кинопрокат не любит, к примеру, затянутых фильмов, потому что образуется меньше сеансов в день. Следовательно, недобор финансов и невыполнение плана. Двухсерийные картины тоже не в чести у кинопроката. Во-первых, зрителю труднее найти в день около трёх часов свободного времени, и от этого посещаемость падает. Во-вторых, далеко не все произведения хочется смотреть дальше, после того как увидишь первую серию. Кинофильм в отличие от телефильма сам в дом не приходит, к нему надо идти или ехать. Значит, тратить больше времени — хотя бы на покупку билета и на дорогу от кинотеатра и обратно. Поэтому за десятилетия выработался определённый, прокатный, стандарт длины кинокартин — около полутора часов. С требованиями проката невозможно не считаться.

Когда в основу кинофильма берётся небольшой рассказ, он в своём экранном воплощении имеет возможность подробной разработки. С романами же в кино всегда сложности — в полтора часа его не втиснешь. Отсюда вынужденные, механические усекновения, отсутствие деталировки, отбрасывание второстепенных линий, одним словом, нарушение романной композиции. Даже когда кинодраматург создаёт оригинальный сценарий, он всегда думает о том, чтобы уложить его содержание

примерно в полтора часа. Эта работа частенько ведёт к определённым штампам.

Как в наших сценариях иногда изображается любовь? Герой посмотрел многозначительным мужским взором на героиню, так, чтобы не оставалось никаких сомнений относительно его намерений, та ответила ему не менее пристальным и томным взглядом, затемнение, а следующая сцена уже в загсе. Так лирическая линия героев нередко сводится только к обозначению. Иногда такое происходит от беспомощности драматурга, но нередко схематизм возникает из-за нехватки метража, из-за прокрустова ложа стандартов кинопроката.

В фильме «Ирония судьбы» сердцевина, так сказать, плоть картины, заключалась в том, как происходит развитие любви, каким образом от полной неприязни герои приходят к глубокому и взаимному чувству, какие нюансы сопровождают их сближение.

До телефильма пьесу «С лёгким паром!» играли на своих подмостках 110 театров страны. Я видел некоторые из этих постановок. Талантливые, искромётные, весёлые спектакли прекрасно принимались зрителями. Но спектакли были только весёлыми. А мне казалось, что в пьесе заложено нечто более серьёзное… И желание поставить эту вещь на экране самому крепло во мне, пока не превратилось в твёрдое решение…

Принципы экранизации пьес достаточно общеизвестны. Поскольку для театра пишут, с кинематографической точки зрения, болтливый диалог, то для фильма его надо сильно сократить. Значит, во-первых, я должен уменьшить количество реплик, по крайней мере, вдвое… Кроме того, в пьесах драматурги стараются ограничить число мест действия — театрам удобнее реализовать постановку. В «Лёгком паре» количестве мест действия было сведено до минимума — практически одна квартира, которая лёгкой, примитивной трансформацией становилась то московской, то ленинградской. Следовательно, предстоит разбросать места действия, увеличить их число. Ведь каждое новое место действия усиливает зрелищность произведения, обогащает его, способствует большей достоверности.

Такой общепринятой точки зрения на экранизацию в своё время придерживался и я, работая над переводом пьесы «Давным-давно» в сценарий. Но на этот раз я инстинктивно, каким-то неведомым чувством ощутил, что надо пойти по другому пути.

Драматургия вещи строилась таким образом, что вся интрига разворачивалась на глазах зрителя. Ни одно мало-мальски важное событие не происходило за сценой. Зритель видел, как трезвые герои пьянели, как Лукашин попадал в Ленинград, как

проникал в чужую квартиру. Зритель оказывался свидетелем всех душевных движений наших героев: первоначальная отчуждённость, обоюдная неприязнь перерастали постепенно в сочувствие друг другу, а затем во взаимную заинтересованность, нежность и, наконец, в любовь…

Для того чтобы правдиво и точно рассказать об этом, требовалась стилистика подробного, обстоятельного повествования. Я остро ощущал, что режиссёрская скороговорка убила бы сюжет. Я понял, что для «Лёгкого пара» нужна долгая протяжённость экранного времени, И, кроме того, кинематографичность надо искать не внешнюю, а внутреннюю. Раскидывать пьесу по разным местам действия — это поверхностный, устаревший взгляд на экранизацию. Я разобрался также, что невозможно усекать диалог. При сокращении реплик могли исчезнуть подробности в разработке взаимоотношений двух героев, возникала угроза огрубления и упрощения главной лирической линии. Итак, стало ясно, что надо добиваться двухсерийной картины. Но как только я заикнулся об этом, меня просто никто не стал слушать. Две серии в кинематографе разрешают в тех случаях, когда постановщик намерен отразить какую-нибудь крупную, глобальную проблему. Делать же длинный двухсерийный фильм о любовных похождениях пьяненького доктора — да кому это надо?

При экранизациях больших романов в порядке исключения ещё идут на двухсерийность, но при переводе пьесы на экран — никогда! И потом, «Слёгким паром!» — комедия. А комедия — и это даже британцу ежу ясно — должна быть короткой, темповой, стремительной. Поэтому моё намерение поставить двухсерийную комедию встретило сразу же сильное и, вероятно, разумное сопротивление. Я, кроме благих намерений и смутных объяснений, ничего противопоставить этой системе взглядов не мог. Но изменять своей интуиции и уродовать наше с Брагинским детище я тоже не желал. И тогда возникла идея — предложить постановку телевидению.

Поскольку телевидение в отличие от кино любит многосерийные зрелища, «Ирония судьбы» стала телевизионной и двухсерийной…

Внедрение промышленных стандартов во всём мире, стихийная нивелировка в жизни и быту, возникновение унылого однообразия в архитектуре, во внешнем облике людей, в их костюмах, в мебели и послужили… материалом для высмеивания в этом фильме. Но главным для нас был протест против покорного плавания по привычному течению жизни, против стереотипности мышления и, что ещё страшнее, против

трафаретности чувств.

Нам казалось, что на материале лирическом, интимном, близком многим мы сможем более проникновенно, более доходчиво сказать о том, как прекрасно идти в жизни непроторенными путями…

Весёлая, почти водевильная путаница, которая лежит в основе сценария, толкала на облегчённое, где-то эксцентрическое, местами гротесковое решение. Однако я отказался от подобной интерпретации. Мне хотелось создать ленту не только смешную, но и лирическую, грустную, насыщенную поэзией, приближающуюся к трагикомедии. Хотелось сделать её максимально жизненной, чтобы зритель безоговорочно верил в реальность невероятных происшествий. С другой стороны, хотелось, чтобы эта лента стала рождественской сказкой для взрослых. Хотелось наполнить картину печальными песнями и щемящей музыкой. Мелодии Микаэла Таривердиева, контрастируя с комедийным ходом фильма, придали ему своеобразную стереоскопию, оттенив смешное грустью и лирикой. Конечно, помогли в этом тщательно отобранные стихотворения прекрасных поэтов. Мне кажется, что волшебные стихотворные строчки, насытившие ткань фильма, создали своеобразную интимную атмосферу, своего рода «магию искренности и задушевности»», которая, несомненно, проникала в зрительские сердца, задевая сокровенные струны души…

Солирующими инструментами в режиссёрской партитуре должны были стать исполнители главных ролей Евгения Лукашина и Надежды Шевелёвой. Острые, гротесковые, эксцентрические актёры не годились для трактовки, которую я избрал. Чисто драматические артисты тоже не подходили. Мы искали актёров, в равной степени владеющих как органичным мягким (так и хочется скаламбурить, «мягковским») юмором, так и подлинной драматичностью. Кроме того, от исполнителей требовались обаяние и привлекательность, умение обнажить свои чувства, оставаясь при этом деликатными и целомудренными, требовались тонкость, душевность и трепетность, потому что фильм рассказывал о любви.

Андрея Мягкова из театра «Современник» я знал как хорошего, крепкого драматического артиста, но в его комедийные возможности не очень-то верил. Поэтому к предложению своей ассистентки Натальи Кореневой снять кинопробу Мягкова я отнёсся довольно скептически. Но поскольку для одной из актрис — претенденток на роль героини — не хватало партнёра, то я согласился попробовать с ней и Андрея. С первых же репетиций мне стало ясно, что Мягков — основной кандидат на роль

Лукашина. А после кинопробы съёмочная группа единодушно утвердила его — герой был найден!

Сейчас, когда фильм позади, могу сказать, что, с моей точки зрения, Андрей Мягков — замечательный мастер, которому по плечу любая роль. Он находится ныне в расцвете творческих сил. Мягков обладает в равной мере богатой актёрской интуицией и отточенной техникой. В нём сочетаются музыкальность и поразительная органичность, дарование комедийное и драматическое, яркая театральность на сцене и подлинная правдивость в кино.

Меня часто спрашивают: «Почему на роль ленинградки, учительницы русской литературы вы пригласили польскую актрису Барбару Брыльску? Нет, мы не против, нам нравится, как она исполнила роль. Но неужели среди наших, отечественных актрис не нашлось такой, которая смогла бы хорошо сыграть Надежду Шевелёву?»

В этом вопросе я иногда слышу нотку оскорблённого, ревнивого патриотизма. Мол, как это так, в нашей богатой талантами стране режиссёр не отыскал или не пожелал найти подходящей исполнительницы и погнался, очевидно, в целях рекламы за заграничной приманкой. Расскажу, как это случилось. Но, во-первых, во всём кинематографическом мире давно уже принято приглашать иностранных актёров. Во французские фильмы зовут итальянцев, в Италию вызывают англичан, в Англию приглашают француженок, в Венгрии ангажируют русских, в Польше просят сниматься немцев и так далее. Так что сам факт участия заграничного исполнителя не является из ряда вон выходящим. Ведь это элементарная форма сотрудничества представителей разных культур. Во-вторых, поначалу я и не помышлял ни о каких зарубежных «звёздах». У меня намечались к кинопробам несколько наших театральных и кинематографических актрис, и я не сомневался, что среди них непременно найду героиню. Я больше беспокоился за героя. Надо сказать, я расцениваю сам факт приглашенная на кинопробу как свидетельство огромного уважения к данному актёру или актрисе, как признание таланта исполнителя. Бесталанного лицедея я бы ни за что не позвал. Кандидаток, которых я хотел привлечь на роль Нади, я считал одними из лучших наших актрис. Из них нужно было выбрать ту, в которой максимально сконцентрированы качества, необходимые героине — женщине с неудачной судьбой, горьким прошлым, красивой, но уже чуть тронутой безжалостным временем. Актриса должна совмещать в себе комедийные, драматические и музыкальные способности, быть обаятельной, лишённой какой бы то ни было вульгарности,

независимой, но немножко при этом и беззащитной. Короче, требовалась такая тонкая, душевная, прекрасная женщина, чтобы мужская часть зрителей завидовала бы Жене Лукашину. Как видите, букет предстояло подобрать весьма редкий.

Кинопробы сменяли одна другую, и постепенно вытиснялось, что идеальной претендентки нет. Все актрисы работали превосходно, точно, талантливо. Но, помимо дарования, существуют ещё психофизические данные. Личные качества актрис в каких-то важных ипостасях не совпадали со свойствами героини. Одна при поразительной нюансировке чувств была несколько вульгарна, и вся история сразу же получала иной крен. Ни о каких возвышенных материях и зарождении высокой любви не могло быть и речи.

Другую предал киноаппарат. Милая, славная в жизни, на экране она получилась значительно хуже. Очарование неправильных черт лица пропало, и осталась одна некрасивость.

Трудно было поверить, что в такую Надю можно влюбиться в течение одной ночи — получилась бы натяжка, нажим, авторский произвол.

Третья, которой я восхищался в драматических спектаклях, играла великолепно, но оказалась начисто лишена юмора. Со своим тяжеловесным серьёзом она выглядела слоном в посудной лавке. Так, несмотря на несомненную одарённость всех претенденток, я понял, что просчитался — героини нет. А сроки съёмок неумолимо приближались! Я зашёл в тупик, не понимал, что же мне предпринять.

И тут мне вспомнилась актриса из польского фильма «Анатомия любви», которая превосходно в нём сыграла и мне очень понравилась. Я сохранил в памяти её имя и фамилию: Барбара Брыльска. Раздобыв телефон, я позвонил ей в Варшаву. Она как раз оказалась свободной от съёмок и сказала, что с нетерпением ждёт сценария. Роль Нади и сценарий ей понравились, и она согласилась сниматься. Мы вызвали её в Москву и устроили ей кинопробу точно на таких же условиях, как и всем нашим актрисам. Её версия роли оказалась самой убедительной, и мы её утвердили. Так получилось, что популярная польская актриса Барбара Брыльска попала в советский фильм «Ирония судьбы». Уже на кинопробе Барбара продемонстрировала удивительную деликатность в интимных сценах; в ней угадывалась, как это ни странно, подлинно ленинградская интеллигентность, она подходила по возрасту — года актрисы и героини совпадали. За её очаровательной внешностью чувствовалась биография, прожитая жизнь, нелёгкая судьба. Одним словом, она удовлетворяла если не всем

требованиям, то, во всяком случае, большинству из них.

Барбара очень профессиональна. Она всегда приходила на съёмку готовой, зная наизусть текст (для неё, польки, особенно тяжёлый), выучив слова и мелодию песни. Должен сказать, её пример невредно было бы перенять многим нашим замечательным, но зачастую расхлябанным «звёздам».

Барбара, по-моему, совершила своеобразный подвиг: в короткий срок (двухсерийная картина снималась три месяца) она сыграла роль, насыщенную диалогом на чужом для неё языке. Мне кажется, что в лирических, любовных, драматических сценах она играет безупречно, демонстрируя хороший вкус и поразительную точность чувств.

Не могу не упомянуть ещё о двух соавторах роли Надежды Шевелёвой. Актриса Валентина Талызина мастерски озвучила Брыльску, а для нашей артистки это была неблагодарная работа, которая остаётся для зрителя неизвестной, ведь фамилии Талызиной нет в титрах. Второй соавтор, причём тоже анонимный, — популярная певица Алла Пугачёва, исполнившая все песни героини. Таким образом, роль Нади Шевелёвой создана как бы усилиями трёх одарённых актрис. Но весь рисунок роли, её камертон, душевная наполненность, элегантность психологических ходов были заданы и осуществлены польской актрисой…

Мне хочется поделиться техникой съёмки, спецификой производства «Иронии судьбы» — картина снималась трёхкамерной системой «Электроник-КАМ». Это повое и очень перспективное дело. Обычно киносъёмка ведётся одним аппаратом. Сначала, как правило, фиксируется на плёнку общий план или панорама всей сцены. Потом наступает черёд укрупнений. Съёмочная камера приближается к лицу актёра, и он должен повторить те фразы, ту мимику, то духовное состояние, которые были у него в момент, когда производилась съёмка общего плана эпизода. Потом то же самое проделывают с партнёрами. На этот процесс тратится немало часов — ведь он проходит последовательно во времени, — и, как правило, актёру не удаётся добиться точного соответствия фрагмента целому. Обычно крупный план отличается и по эмоциональному накалу, и по ритму от всей сцены. И это ясно. Ведь там существовал разгон, эпизод игрался от начала до конца в общении с партнёрами. А здесь короткий кусочек сцены выдернут из контекста, партнёр находится вне кадра и поэтому подыгрывает вполсилы, вяло, бездушно, а то его и вовсе нет — отпустили на спектакль. Так что приходится играть с воздухом. Глаза, лишённые общения с лицом партнера, зачастую становятся пустыми, и актер механически

воспроизводит мимику и жесты, которые в сцене отражали боль души, были наполнены живой кровью.

При системе «Электроник-КАМ» три камеры могут работать одновременно. И если одна из них регистрирует общий план, то есть всех актёров вместе, то две другие пристально и крупно следят только за лицами героев. Внутренне эмоциональное состояние исполнителей на укрупнениях идентично душевной напряжённости на общих кадрах — ведь снимались они в один и тот же отрезок времени. Поэтому в монтаже отсутствует ритмический и всякий иной разнобой между крупными и общими планами сцены. Благодаря многокамерной съёмке очень легко и приятно монтировать фильм. А когда снимают последовательно одним аппаратом, то «накладки» встречаются довольно часто и не только затрудняют, но и «загрязняют» монтаж. Но этим не исчерпываются преимущества трёхкамерного метода. Пожалуй, одно из самых главных его достоинств — возможность немедленно увидеть снятое тобою. На обычной камере ты снимаешь как бы вслепую. Ты не можешь сразу же воспроизвести и тут же лицезреть созданное, чтобы разобрать ошибки и вообще правильно оценить работу актёров, оператора, да и собственную тоже. Плёнку отправляют в лабораторию, и только через несколько дней ты смотришь в просмотровом зале, что ты, собственно, «натворил». А если ты допустил просчёт и требуется пересъёмка, то исправить это зачастую нельзя: либо декорация уже разобрана, либо актёр укатил на гастроли с театром, либо ещё что-нибудь в этом же роде.

При системе «Электроник-КАМ» возможно записать на видеоплёнку каждую репетицию и немедленно показать её исполнителям. Глядя на черновик сцены, демонстрирующийся на экране телевизора, ты делаешь указания артистам, операторам, понимаешь, где не дожато по твоей вине, короче, немедленно корректируешь эпизод. Точно так же можно воссоздать на экране и только что заснятый дубль, дабы понять, получилась сцена или нет. Переоценить этот мгновенный контроль за собственной работой и трудом твоих соратников невозможно. Это помогает доводить каждый эпизод до кондиции, устранять промахи, которые не сразу бросаются в глаза, обогащать сцену.

Но работа на трёхкамерной системе требует и утроенной нагрузки от всех участников — от артистов, художника, режиссёра, оператора. Ведь при нормальной съёмке кинооператор ставит свет на часть декорации, освещая одну или несколько позиций, которые занимают актёры в кадре. Съёмка ведётся, естественно, с одного только направления. А здесь совсем другое дело! Нужно создать световую среду практически во всей

декорации на все 360 градусов единовременно — ведь три камеры, как три шпиона, подглядывают буквально отовсюду. Это невероятно осложняет задачу оператора. Труднее всего снимать крупные планы, где требуется чрезвычайная тщательность в обработке светом актёрского лица. Да и артисту непросто в этих обстоятельствах. Профессиональный матёрый артистище, зная, откуда направлен на него объектив, может иногда и сэкономить силы (если стоит затылком к кинокамере), и рассчитать напряжение в зависимости от движения аппарата.

Опытный киноактёр знает, что для общего плана надо немного «прибавить» мимики, а на крупном — уменьшить «градус». Здесь же спасения для артиста, даже самого искушённого, нет и быть не может. Его сразу же «расстреливают» отовсюду, целясь в него как на крупном, так и на общем плане. Поэтому отдача артиста при подобной работе максимальна, сосредоточенность огромна. Я уже не говорю о том, что при ординарной киносъёмке фиксируются куски в общем-то недлинные — примерно минута, полторы. При «Электроник-КАМ» продолжительность эпизода достигает иногда десяти минут.

Немало дополнительных сложностей и у художника. Он обязан построить и обставить декорацию, которую можно снимать одновременно в любом направлении. Не нарушая правдоподобия интерьера, художник должен исхитриться и спрятать съёмочные камеры так, чтобы, не видя друг друга, они сохраняли бы манёвренность и широту охвата пространства декорации.

Режиссёр же, который в этом содоме должен дать задание операторам, следить за движением каждого аппарата, помнить, когда одну камеру надо включить, а другую выключить, держать в голове будущую монтажную фразу и ещё многое другое, также испытывает тройное напряжение. Я не говорю уже о его обычных делах: о работе с артистами, о проверке, соответствуют ли все компоненты съёмки генеральному замыслу, о заботах — не напортачил ли механик, везущий тележку с аппаратом, не оговорился ли артист в дубле, не пропал ли кураж у исполнителей. И так далее и тому подобное. Но преимущества этой системы тем не менее стоят того, чтобы как следует попотеть…

Самоотверженно трудился над картиной мой старый друг оператор Владимир Нахабцев. Он понял, что актёры в этом фильме — главное, и предоставил в кадре полную свободу исполнителям. Как правило, оператор очень связывает актёров: они обязаны встать точно в такое-то место (там на них направлен свет!), посмотреть в таком-то направлении, актёрам не

разрешается сделать полшага вперёд или назад, иначе они выйдут из фокуса или нарушат композицию кадра. Обычно актёры при съёмке должны не только играть, но и думать о сотне препятствий, созданных для них оператором.

Каждый оператор хочет блеснуть мастерством, показать умение работать со светом, с цветом, с композицией, продемонстрировать владение ракурсом, применить все технические новшества. Владимир Нахабцев — замечательный мастер, снявший больше десятка фильмов. Но то, что он совершил в нашей картине, заставляет меня уважать его ещё больше. Он сумел подчинить свои профессиональные интересы тому, чтобы исполнители были подвижны в кадре, ничем не скованы и смогли бы полностью отдаться актёрской игре. Но и при этих самоограничениях его операторская работа очень талантлива и своеобразна — он снял фильм с хорошим вкусом, в мягкой, светлой манере, показав образец высокой творческой зрелости.

На долю художника Александра Борисова выпала также очень нелёгкая и в какой-то степени неблагодарная задача. Ведь в основном действие происходит в двух абсолютно одинаковых, типичных квартирах. В пьесе у нас была даже такая ремарка: «Авторы просят художника не проявлять яркой творческой фантазии и построить на сцене обычную стандартную квартиру».

Прямо скажем, автору декораций трудно вдохновиться таким призывом. Казалось, что здесь делать художнику? Взять планировку стандартной квартиры и дать чертежи рабочим, чтобы они скопировали её в кинопавильоне. Поручить ассистенту по реквизиту купить стандартный гарнитур и обставить жильё наших героев. Но Александр Борисов, понимая, что в квартире проходит более двух с половиной часов экранного времени, а в кадре всего два, максимум три человека, стремился найти изобразительное разнообразие, обилие точек съёмки, выразительные мизансцены. Это было очень не просто. Однако Борисов не зря считается на киностудии «Мосфильм» одним из самых даровитых художников. Именно он придумал и предложил то, что поначалу отсутствовало в сценарии: сделать героев новосёлами. Во-первых, у нас действительно люди чаще всего получают ордера накануне праздников. Во-вторых, это ещё более оправдывало поведение героя — ведь в новой, необжитой квартире не заметить свою ошибку значительно легче. А в-третьих, что, пожалуй, самое главное, такое решение дало нам возможность строить чисто кинематографические мизансцены с многообразным использованием переднего плана, то есть определило изобразительную стилистику фильма. Тщательность

в подборе цвета, скрупулёзность в поисках реквизита, создание из предметов быта таких натюрмортов, которые сами по себе представляли произведение искусства, работа над композицией буквально каждого кадра — вот тот далеко не полный перечень забот нашего замечательного художника.

В этом фильме, как и во многих других, мне необычайно повезло со съёмочной группой. Незаурядные и во всех отношениях прекрасные люди — художник по костюмам Ольга Кручинина, звукооператор Юрий Рабинович, второй режиссёр Игорь Петров и монтажёр Валерия Белова внесли в эту картину не только талант, но и своё личное, человеческое тепло.

Нашим фильмом мы хотели как бы постучаться в сердце каждого человека и сказать: «Если у тебя неприятности, если ты нездоров, если от тебя ушла любовь, помни, что надо верить людям, что жизнь прекрасна, что чудо возможно!» И, судя по многочисленным письмам, нам кажется, зрители поняли то, что мы хотели сказать. А это самое высокое счастье!

«Иронию судьбы» мы закончили летом, в июне, и шесть месяцев картина ждала, пока наступит новый 1976 год, а вместе с ним и телевизионная премьера. 1 января вечером картину показали по первой программе телевидения. И здесь я познакомился ещё с одной удивительной особенностью этого нового вида искусства — единовременным масштабным показом. Демонстрация кинофильма растягивается примерно на год. Тираж — количество кинокопий, — даже если он велик, не может охватить сразу все кинопроекционные точки нашей страны — их сотни тысяч. Поэтому кинокартина сначала демонстрируется в крупных городах, потом переезжает в городки помельче и наконец перебирается в село. Копии кинофильма кочуют ещё и из одной области в другую, так что показ картины, прежде чем её увидит несколько десятков миллионов (причём это прекрасный результат!) продолжается много месяцев. Естественно, и отклики, будь то пресса или же зрительские письма с похвалой или осуждением, тоже растягиваются во времени. Иное дело премьера по телевизору.

В один вечер 70–80 миллионов человек (так утверждает статистика) в одни и те же часы видят твою работу. От этого рождается совершенно новый, оглушающий, сокрушительный эффект. Резонанс получается неслыханный: назавтра буквально вся огромная, многомиллионная страна толкует о картине. Либо её дружно ругают, а когда ругает хор, состоящий из 80 миллионов зрителей, — это страшно. Либо массы раскалываются на два гигантских лагеря, и во всех учреждениях страны, в очередях, в транспорте кипят яростные споры приверженцев и

противников. Либо если картина понравилась, то похвала 80 миллионов зрителей — обстоятельство, перед которым очень трудно устоять и не возомнить себя сверхчеловеком. И тем не менее к успеху надо отнестись очень спокойно, иначе погибнешь…

Пресса откликается мгновенно, а сотни и тысячи писем и телеграмм приходят сразу же, максимум через два-три дня после показа. Я уже стреляный волк, переживший и успехи, и полуудачи, и провалы, но я был буквально смят, оглушён, ошарашен гигантским, могучим потоком откликов на «Иронию судьбы». Благодаря колоссальному охвату зрителей и единовременной демонстрации лента сразу начинает жить в сознании десятков миллионов людей. Произведение мгновенно становится массовым достоянием, а добиться этого может только телевидение, и никакой другой вид культуры. Если шестьдесят лет назад самым распространённым из искусств являлось кино, то в наши дни это, несомненно, телевидение.

Однако из всего сказанного вовсе не следует, что пора уже хоронить кинематограф или же сделать его придатком телевидения. Я кинематографист и люблю наше искусство, которое обладает по сравнению с домашним «ящиком» рядом преимуществ. К примеру, величина экрана. Гигантские белые полотна в кинотеатрах дают возможность зрителю увидеть и еле заметное движение ресниц героини, и то, что происходит где-то в глубине на десятом плане. В масштабе кинематографического экрана, в его огромности заключено дополнительное эмоциональное воздействие на зрителя.

Однако я понимаю, что это достоинство кинематографа с развитием телевизионной техники может исчезнуть. Недалёк день, когда в квартирах появятся телевизоры, экран которых будет занимать целую стену комнаты. И тогда, не выходя из дома, человек сможет увидеть нюансы, которые пока пропадают из-за небольших размеров телевизионных экранов. Но есть одно качество, которое телевидение не сможет изменить, несмотря на стремительный рост техники, особенность, присущая только кинематографическому зрелищу, — это совместный просмотр! В кинотеатре собираются вместе перед экраном 500, 1000 и даже 2 тысячи человек. Они смотрят картину как бы «в коллективе».

Существует такое понятие: «дыхание зала». Более всего оно развито в театре, потом в кинематографе, а в телевидении отсутствует начисто. Когда весь зал захвачен действием, событиями, судьбами людей, когда зрители встречаются с подлинным искусством, то образуется новый фактор воздействия — атмосфера зала, которая подчиняет, поглощает, объединяет

разнородную человеческую массу. Вспомните, что происходит на представлениях в детских театрах, как непосредственно и бурно ведут себя ребята во время спектаклей. У взрослых эти эмоции более сдержанны, но они тоже существуют. В особенности «дыхание зала» ценно во время демонстрации комедий. Когда комедию смотрят в зале один или два человека, то им смеяться неловко, неудобно, несолидно. Совсем по-иному ту же картину воспринимает зал в тысячу человек. Смех заразителен, и он увеличивается в зависимости от количества присутствующих не в арифметической, а в геометрической прогрессии.

Во время демонстрации своей первой комедии в кинотеатрах мне было очень интересно наблюдать за залом. Эти просмотры оказались необычайно поучительными: на остроты и трюки люди реагировали неодинаково. Один зритель просто умирал от смеха, другой похихикивал, третий улыбался, у четвёртого лишь чуть-чуть теплели глаза, а пятый сидел с каменным лицом. Чувство юмора у людей развито по-разному. Человека рассмешить значительно труднее, чем заставить плакать. Ведь люди смеются по разным причинам, а плачут по сходным. Но я видел, как смешливый зритель заражал весельем своего соседа, как смех иногда возникал от того, что хохотали рядом, как благодаря оживлённой, радостной атмосфере начинали оттаивать ледяные лица.

И конечно, любая комедия, показанная по телевизору, проигрывает в своём «смеховом» восприятии по сравнению с её демонстрацией в зале кинотеатра. Преимущества кинематографа, соперничающего с телевидением, часто ищут в развитии новых технических форм — широкого экрана, широкого формата, стереофонии и т. п. Мне думается, это не кардинальный путь. Чёрно-белая немая «Золотая лихорадка» Чаплина, снятая в обычном формате, заткнёт за пояс любой стереофонический, полиэкранный, стереоскопический и даже пахучий боевик.

Техника, конечно, обогащает средства воздействия на зрителя, но, главное, с моей точки зрения, заключается в другом: в поиске специфических, свойственных только данному виду искусства форм произведения. Когда родился кинематограф, многие умные и талантливые кинорежиссёры предрекали скорую гибель театру. Однако этого не случилось. Наоборот, сейчас наш театр испытывает эпоху подъёма, произошёл так называемый «театральный бум». Попробуйте купить перед спектаклем билет в любой театр на любой спектакль! Очень трудно! Приключилось это от того, что театр прекратил свои попытки «утереть нос» кинематографу в более правдивом, более реалистическом показе жизни. Здесь соперничать с киноискусством бесполезно.

Возможности кино в этом смысле неисчерпаемы — подлинные пейзажи, натуральная фактура декораций, самые настоящие предметы реквизита. Кроме того, артисту не нужно форсировать голос, плюсовать мимику, чтобы тебя услышали и увидели в последнем ряду или на галёрке. Театр сейчас «побил» кино именно тем, что стал театральным, условным, ярким, зрелищным, музыкальным, разговорчивым, а не натуралистическим копиистом действительности.

Как я уже говорил, неповторимость телевидения — в развитии прямых передач, именно прямых, а не в имитации или подделке под трансляцию с места события. Здесь возможности телевидения огромны, неиссякаемы и неотразимы.

В заключение хочу напомнить ещё об одном достоинстве ТВ. Старые кинофильмы и спектакли, снятые на видеоплёнку, получают благодаря массовому показу по телевидению вторую жизнь, и здесь «конкурент» выступает в очень благородной роли друга и пропагандиста искусства своих собратьев — театра и кино.

Указатели в лабиринте

Бесспорно, что создатель комедий должен обладать повышенным, остро развитым чувством юмора. Однако, когда я вспоминаю своих товарищей комедиографов или же заглядываю в самого себя, я развожу руками, и мне начинает казаться, что это мнение ошибочно. Ни в ком из нас не обнаружил я сочной, заметной невооружённому глазу юмористической жилки. Никто из знакомых мне писателей-юмористов, актёров-комиков или же кинорежиссёров, ставящих комедии, не отличался в быту ехидными словечками. Остроты редко срывались с их уст, анекдоты и хохмы, гуляющие среди населения, рождались явно не в этой среде. Многие из профессиональных сатириков в общении скучноватые, мрачноватые и даже занудливые люди. Вместе с тем я приятельствую с самыми завзятыми остряками, чья речь пересыпана блёстками юмора, чьи насмешки ранят, и зачастую болезненно. Но эти языкастые люди, как правило, не создали ничего смешного. Их произведения, если они занимаются творчеством, лишены радости, иронии, живости.

Никакого противоречия здесь нет. Скорее всего существует два вида юмора — внешний и внутренний. У острословов веселье внешнее, которое они щедро разменивают в компанейской болтовне. Я люблю общаться с такими людьми, они украшают жизнь, развлекают, доставляют удовольствие окружающим своими лихими, занятными байками. Среди них встречаются роскошные рассказчики, сочетающие литературный и актёрский таланты. Их устное творчество, несомненно, можно отнести к произведениям искусства. Наши записные остряки довольствуются малой аудиторией. Обычно их арена — банкет, застолье, «капустник». Они умеют использовать момент, настроение компании, чтобы родить залихватский каламбур или афоризм. Эти блестящие люди всегда украшение стола, их рвут на части, зовут в гости. Ведь их дар воистину редок и бесценен, а юмор рождается в ходе непредугаданной беседы, без подготовки, экспромтом. И от этого он особенно дорог. К сожалению, я не знаю ни одного прекрасного застольного юмориста, который на таком же высоком уровне сочинял бы рассказы, ставил комедии или же играл в них. Эти разные дарования сочетаются в одном человеке крайне редко. Профессиональные сатирики в отличие от любителей не очень-то интересны в обществе. Смешить — это их работа, а к своему труду приходится относиться серьёзно.

Когда меня в 1956 году буквально из-под палки заставили снимать «Карнавальную ночь», я воспринимал это как

недоразумение. Я и комедия? Это было на самом деле уморительно! Я знал, что у меня самое обыкновенное, ничем не выдающееся чувство юмора. Единственное, чем я обладал, — смешливостью. Когда при мне рассказывали анекдот, я всегда хохотал первым, то есть был восприимчив к забавному, но не больше. А здесь требовалось сочинять, рождать, выдумывать весёлое, комичное, остроумное.

В комедии каждая сцена должна вызывать хохот. Но как узнать ещё во время съёмки, смешна та или иная выдумка или нет? В павильоне все заняты делом. Практически единственным зрителем у артистов оказывается режиссёр.

Стоя около камеры, я командовал: «Мотор!» Комедийные актёры играли, а я давился от смеха, чтобы своим фырканьем не испортить дубль. Когда кадр кончался, я, гогоча, кричал: «Стоп!»

Моё частое хихиканье вызывало недоумение окружающих. Директор картины Маслов уходил в кабинет и с тоской смотрел в стену: денежный перерасход огромный, в сроки группа не укладывается, экономическое положение ужасающее. На каждом директорском совещании ему всыпали по первое число — мы отставали от плана. Ни у кого не было сомнений: фильм обречён на провал! А никому не известный молодой режиссёр, вместо того чтобы рыдать, всё время надрывает тогда ещё маленький животик.

Потом я обратил внимание: в тех местах, где было смешно мне, как правило, веселился и зритель. Я понял, что присущее мне ординарное, обычное, нормальное чувство юмора является верным критерием для оценки комедийности эпизода.

Я обозвал это своё качество непосредственной реакцией, зрительской свежестью, наивностью, что ли. Для меня стало очень важным сохранить его в себе и для будущих фильмов. Конечно, с возрастом и опытом моя реакция на мною же выдуманные эпизоды стала посдержаннее, поскромнее, чем во время съёмки первой картины. Но я и нынче продолжаю культивировать в себе чувство зрительской непринуждённости. Мне лично оно очень помогает правильно оценивать юмористическую насыщенность кадра или сцены.

Я уже говорил, что разные люди смеются по разным поводам. Одному смешно, что героиня села на горячий утюг, а другой хохочет от того, что подвыпивший герой, оказавшись в Ленинграде, принимает чужую квартиру за свою, московскую. Третий улыбается изощрённой остроте, на которую первый никак не прореагирует. У людей не только различное чувство юмора, но и уровень вкуса. Безусловно, комедия — демократический жанр. Чем больше зрителей откликнутся на неё смехом,

благодарностью, хорошим настроением, тем лучше.

Я выработал ещё во время съёмок первых картин теорию «широкого фронта». Означает она следующее: не теряя чувства меры, такта, стараясь соблюдать хороший вкус, обрушивать на зрителя разнообразный арсенал комедийных средств. Пинок одного персонажа под зад другому, конечно, не самый изысканный способ вызвать смех, но я допускаю ситуацию, когда и в благородной комедии такой трюк возможен.

Я считаю, что, сплавленные замыслом режиссёра, оправданные драматургически, в одной картине могут ужиться как приёмы, рассчитанные на рафинированного ценителя юмора, так и трюки, привлекающие более простодушного зрителя. Есть люди, которым в «Берегись автомобиля!» больше всего понравились гонки: мотоцикла за автомобилем и троллейбуса за «Волгой». Другим зрителям пришлись по душе сама идея фильма, парадоксальность ситуации, Смоктуновский в образе Деточкина. Однако строгих судей, как мне помнится, не коробили и автомобильные погони. Одним словом, осуществлённая на практике теория «широкого фронта», по моему мнению, помогает завоевывать значительно большую аудиторию. А высшая похвала для комедии, если она нравится, как говорили прежде, всем: «от колхозника до академика».

К исключительному успеху «Карнавальной ночи», вызванному во многом своевременной проблематикой, я отнёсся тогда как к явлению естественному. В простоте душевной я считал — так будет со всеми моими последующими лентами. Я ещё не мог знать, что победное шествие по экранам «Карнавальной ночи» — явление уникальное. Но одно я вскоре понял, что у этого успеха есть и оборотная сторона. Отныне надолго, если не навсегда, мне отрезан путь в драму. Так оно и случилось. Мои попытки поставить фильмы иного, не комедийного жанра наталкивались на единодушное сопротивление руководства. Причём отказы сопровождались такими лестными формулировками, что устоять было нелегко:

— Серьёзные фильмы могут ставить десятки режиссёров, а комедийные — лишь считанные единицы! Зачем вам вливаться в огромный поток драматических постановщиков? Вы владеете редким жанром, любимым народом. Было бы бесхозяйственно, неправильно, неразумно, если бы вы отошли от кинокомедии. И так далее… и тому подобное…

Как же молодому режиссёру, у которого слегка кружится голова, не прислушаться к подобным ласковым и доброжелательным советам? Тем более что отголоски успеха ещё продолжались. И я принялся за поиски нового комедийного

произведения. В редакционном архиве студии я раскопал старый сценарий Леонида Ленча, вот уже семь лет лежавший без движения. Так появилась в 1958 году моя вторая комедия — «Девушка без адреса» — лирическая, бытовая картина, насыщенная песнями, сделанная в условных традициях фильмов 30-х годов, но испытавшая на себе целый ряд новых реалистических влияний. Если по поводу «Карнавальной ночи» рецензенты били в литавры и трубили в фанфары, то «Девушку без адреса» они восприняли как полуудачу, полууспех: фанфары не трубили, но и дубинок критики ещё не вытащили. Полуудача мне ужасно не понравилась! Успех манил меня значительно больше. И я стал разбираться в том, что же случилось? И вообще, что это за штука — кинокомедия?

Времени для размышлений у меня хватало! В нашей кинематографической практике существует такой термин: «творческий простой». Когда режиссёр кончает очередную картину, его «открепляют» от съёмочной группы, и он перестаёт получать зарплату. Время, когда он предоставлен самому себе и может думать о чём угодно, называется творческим простоем. Считается, если режиссёр не создаёт новых художественных ценностей, он не двигается вперёд, топчется на месте, стоит. Значит, он в простое.

Нет ничего оскорбительнее для деятеля искусства, чем назвать сложный период его жизни казёнными, бездушными словами. Ведь в это время в сознании художника происходят не менее интересные, тонкие процессы, чем тогда, когда он ставит фильм. Оценка только что созданной ленты. Разбор её достоинств и недостатков. Определение для себя новых задач и направления поисков. Осмысление проблем действительности. Выбор темы, придумывание сюжета следующей вещи, работа над сценарием и продвижение этого сценария сквозь строй инстанций — таков примерный объём забот и усилий кинорежиссёра в период между съёмками двух фильмов.

Если учёный совершит научное открытие, то эксперименты, приведшие к нему, называются научным трудом, а не научным простоем. А у кинорежиссёра незримая работа мысли, предваряющая постановку, считается бездельем. Но ведь когда начнётся видимая часть его труда — подготовка и съёмка, — то эксперименты и размышления станут вряд ли осуществимы. Смета и календарный план фильма этого не допустят…

Итак, ежедневно я плёлся на студию, хотя в этом не было никакой необходимости. Там я бродил по бесконечно длинным коридорам. В каждой комнате, в каждом павильоне кипела жизнь. Кто-то уезжал на съёмки, кто-то приезжал с международного

фестиваля, кого-то нещадно ругали, кто-то защищал свой сценарий. И только я был всеми забыт и никому не нужен!..

Я возвращался домой и ждал, что кто-нибудь поинтересуется мной. Но телефон молчал. После «Карнавальной ночи» аппарат постоянно трезвонил, приглашали в президиумы всевозможных собраний, просили писать статьи. А после «Девушки без адреса» никто никуда не звал. Я воспринимал это похуже любой ругательной рецензии. Мне стало ясно — войти в моду нелегко, но выйти из неё пара пустяков.

За долгие месяцы простоя у меня нашлось время, чтобы подумать и оценить свой скромный комедийный опыт. Я даже сделал из него кое-какие ВЫВОДЫ.

Я понял, например, что комедия — искусство снайперское. Приблизительность режиссёрского решения обязательно скажется на реакции зала — смеха не будет. Когда зритель смотрит драму, то нечёткое выполнение какого-то эпизода не помешает понять его, хотя и оставит к нему равнодушным. Поскольку свои волнения люди, как правило, не сопровождают шумовыми эффектами — всхлипываниями, сморканиями и завываниями, — режиссёр может холодное молчание зала трактовать как немой восторг. В комедии же тишина, в которой проходит сцена, означает её полный провал.

Далее. Юмор требует прежде всего ясности мысли и чёткости формы. Иными словами, чтобы донести до зрителя комизм ситуации или характера, нужно выразить это конкретно, точно и естественно. В комедии творческое бесплодие невозможно прикрыть загадочным, псевдомногозначительным фиговым листком. Если сидящие в зале начнут разгадывать художнический ребус, они уже не рассмеются. Зритель хохочет, как правило, тогда, когда узнаёт знакомое, раскрытое с новой, неожиданной стороны.

Вопрос о ясности формы в кинокомедии стал мне окончательно понятен после постановки «Человека ниоткуда». Эту ленту встретили противоречиво. Надо честно признаться, противников у неё оказалось куда больше, чем сторонников. Пресса единодушно выступила с отрицательными оценками. Многие зрители не приняли картины потому, что привыкли видеть в кинематографе искусство реалистическое, отражающее подлинную действительность. А форма «Человека ниоткуда» была сложной, запутанной и очень непривычной. Условная манера — не сказка и не реальная жизнь — отпугнула большую часть публики. Как я понял потом, кинокомедии присуща консервативность формы. Если вспомнить любое новоиспечённое течение в искусстве, будь то неореализм, «новая волна»,

авангардизм или же пресловутая «дедраматизация», никакое из этих веяний не начиналось, не возглавлялось комедийным произведением. Всегда это оказывалась драма, трагедия, политический фильм, но никак не кинокомедия. В области формы наш «лёгкий» жанр всегда идёт вторым эшелоном. И это можно объяснить.

Новые идеи порождают новые формы, новый язык в искусстве. Не усвоенный поначалу зрителем, этот новый язык не может быть пригоден для комедийного творения. Когда зритель знакомится со вновь найденными приёмами, выразительными средствами, пытаясь в них разобраться, сориентироваться, он не станет смеяться. Его внимание поглощено необычностью формы.

Когда же зритель привыкает к новизне стиля, которым с ним говорят мастера серьёзных жанров, можно попробовать эту манеру и в комедии. Повторяю, комедия должна быть изложена просто и понятно. Сложности восприятия немедленно уничтожают юмор.

Мне стало очевидным также, что не надо пытаться во что бы то ни стало рассмешить зрителя — он этого не любит. Наблюдая на экране за актёром, который нарочито строит рожи, человек наверняка не улыбнётся, а заёрзает от неловкости. Здесь насилие не поможет. Смеховая реакция от нажима умирает…

В комедии, наконец, чрезвычайно важную роль играют ритмы, смена разных ритмов. Этот жанр не терпит тягучести. Правда, через много лет картиной «Ирония судьбы» я категорически опроверг своё же непогрешимое, как мне казалось, теоретическое рассуждение. Но это исключение тем не менее только подтверждает общее правило: комедия должна быть стремительной, вихревой, темповой…

И ещё одно наблюдение — в комедии особенно важна нетерпимость к фальши во всём: в актёрских интонациях, в декорациях, в обстановке, костюмах, реквизите. Ибо в комедийном жанре неправда мстит за себя не только потерей зрительского смеха. Самое страшное то, что враньё в комедии трансформируется в пошлость. Смех часто соседствует с безвкусицей. Здесь нужно всё время помнить о мере и такте…

Но, пожалуй, самый главный вывод я сделал вот какой: надо ставить комедию не как потешное весёлое зрелище, а как сцены подлинной жизни. В этом случае, если в сценарии заложен юмор, он обязательно проявится на экране. Меньше всего следует заботиться о том, чтобы комедия стала гомерически смешной, чтобы выжать из ситуации как можно больше веселья. Важно правдиво отразить жизненные процессы, показать героев живыми людьми, поставить такие проблемы, которые по-настоящему

волновали бы людей. А если при этом фильм окажется комичным и развлечёт публику — это прекрасно. Но задача посмешить с тех пор у меня стоит всегда на втором плане…

Больше того, я считаю, что высокая комедия обязана не только веселить, но и печалить, заставлять людей задумываться. Я, как зритель, люблю незатейливые, развлекательные, пропитанные доброкачественным юмором ленты. Но мои симпатии как постановщика и автора отданы другой комедии — проблемной, умной, тонкой. Поэтому я и назвал книгу «Грустное лицо комедии». И в этом названии нет никакой нелогичности.

Сейчас я стремлюсь к тому, чтобы каждая сцена разыгрывалась актёрами как кусок жизни, а смех возникал бы сам, рождаясь из жизненных ситуаций, из реальных характеров. Я не люблю юмора надуманного, репризного, юмора, который сочиняется с одной только целью — заставить засмеяться. Любой ценой!

Мне хочется, чтобы комедии, которые я стану делать, воспринимались бы как сама жизнь, как живое её течение.

Меня интересуют сценарии, пьесы и фильмы социальные, рассказывающие о людях, об их страданиях и радостях, об их каждодневных заботах. Меня интересуют такие произведения, где зрители узнавали бы себя, свой быт, свои мечты и тревоги. Для меня академией искусства такого типа являются фильмы Чаплина. Они помогают человеку, сочувствуя ему бесконечно, вселяя в него надежду.

Комедия не самоцель, а средство для выражения мысли. В наш суматошный век чувство юмора, иронии, сарказма у людей обострилось. Через смех можно быстрей добраться к сердцу читателя или зрителя. А мысли, идеи, заложенные в комедии, будь то проза, сценарий или пьеса, должны быть такими же серьёзными и глубокими, как и в других, некомедийных жанрах. Комедии доступна любая, самая крупная, самая серьёзная проблематика…

Поэтому меня всегда огорчает недооценка этого жанра. Есть немало людей, которые считают комедию искусством второго сорта. Но мне искренне жаль их — таким мнением они обижают не комедию, а себя. Любовь к юмору — первый признак духовного здоровья человека ли, общества ли, государства ли…

В весёлом жанре встречаются различные виды комедий: и реалистические, и музыкальные, и героические, и народные, и эксцентрические, и комедии-фельетоны, и политические памфлеты, и лирические, и ещё многие другие в разных сочетаниях, и, наконец, сатирические. Мне довелось испытать себя во многих разновидностях комедийного жанра. Могло

показаться, что режиссёр не уверен в себе и кидается из стороны в сторону. Я же склонен эти метания считать неосознанными, интуитивными, что ли, поисками граней комедии, учёбой, которая растянулась на всю жизнь и продолжается по сей день. Это «непостоянство» являлось, видимо, ещё и свойством характера — мне просто-напросто было неинтересно повторять то, что я уже пробовал и в какой-то степени умел.

Больше всего не повезло в нашем киноискусстве сатирической комедии.

С сатирой у нас происходят забавные ситуации. Прежде чем принять картину, её для апробации сначала посылают в те инстанции и учреждения, которые она высмеивает. Если там кинокомедия понравится, её выпускают на экран. А если сатира резка и правдива, она, конечно, вызывает протест этих организаций и учреждений.

Трудности, связанные с сатирической кинокомедией, происходят главным образом из-за нежелания «выносить сор из избы», из-за заботы о пресловутой чести мундира. Но мне кажется, что важнее вскрыть, а потом уничтожить недостаток, чем утаить его. Ведь тайный гнойник может перерасти в опухоль, и потом удалить её будет значительно болезненней…

В сценарии «Карнавальная ночь» Бориса Ласкина и Владимира Полякова был эпизод, который в фильм не вошёл — не успели снять. Молодёжь, готовясь к встрече Нового года, сооружала в фойе Дворца культуры аттракцион «Лабиринт». Брались старые парковые решётки и устанавливались так, чтобы человек, войдя в лабиринт, долго блуждал в нём, прежде чем мог выбраться. В разгар приготовлений приходил Огурцов и интересовался: чем это занимаются юноши и девушки? Ему объясняли, что делается аттракцион «Лабиринт». Тогда Огурцов говорил, что это всё ерунда, здесь никто не сможет заблудиться, ведь решётки не сплошные, всё видно насквозь. Он смело входил в лабиринт, однако выбраться из него не мог. Он заблудился. Сжалившись над исполняющим обязанности директора Дома культуры, устроители аттракциона вывели его на свободу. Тогда Огурцов заявил, что «Лабиринт» — хорошая выдумка и можно его оставить, но с маленькой поправкой: надо повесить таблички с указателями пути, чтобы люди не толклись, а шли, не задерживаясь, к выходу.

«Карнавальная ночь» с юмором рассказывала о том, как не надо руководить. Когда я и сейчас ещё сталкиваюсь с огурцовщиной, я понимаю, что фильм, к сожалению, не оказал большого влияния на жизнь. Огурцовых до сих пор хватает!

Обижаться на сатиру глупо. Умный, здоровый, ироничный

человек никогда не рассердится на то, что над ним подтрунивают. Более того: он не упустит возможности подшутить над собой, над своими недостатками, понимая, что не покажется от этого глупей в глазах окружающих. Если человек знает собственные слабости и не боится проехаться на свой счёт — он развивается нормально. Человек, не уверенный в себе, слабый, как правило, не выносит насмешки. Самолюбивый дурак никогда не станет подсмеиваться над собой. Такие люди боятся, что от ехидной шутки может рухнуть их авторитет. А это первый признак слабости, а следовательно, и отсутствия авторитета.

Сказанное о человеке можно перевести и на общество: сильное, развивающееся, здоровое общество не боится критики даже в сатирической форме. Советское же общество является самой передовой, самой прогрессивной формацией. Назначение сатиры по сравнению с прошлым изменилось. Не стану повторять уже известное читателям. Скажу только, что если прежде сатира бичевала капиталистические порядки, пороки и язвы самодержавия, то есть подрывала основы государства, то у советской сатиры совсем иная роль.

Сатира помогает социалистическому обществу избавиться от того дурного, что ещё сохранилось в нашей действительности. Современная сатира борется против бюрократизма, ханжества, хвастливости, зазнайства, тунеядства, воровства, взяточничества. Она очищает нашу жизнь от скверны, как хирург удаляет заражённые места, чтобы организм мог развиваться дальше. «Человечество, смеясь, расстаётся со своим прошлым» — эти слова Карла Маркса являются девизом наших сатириков.

Критика недостатков средствами сатиры приносит пользу, а не вред. Куда больше вреда от спесивости, самовосхваления, самоуспокоенности, от произведений, наполненных чванливой неправдой, мнимым патриотизмом… Боль сатирика и есть то прекрасное чувство, которое говорит о подлинной любви к своей стране и к своему народу.

Народный поэт Н. А. Некрасов говорил:

Кто живёт без печали и гнева,
Тот не любит отчизну свою…

Пожалуй, наиболее сатирическая из поставленных мной картин — «Зигзаг удачи».

В основу «Зигзага удачи» лёг действительный случай, рассказанный нам приятелем. Один сборщик членских взносов регулярно «занимал» деньги в профсоюзной кассе. На эти деньги он покупал облигации трёхпроцентного выигрышного займа. Если

облигации не выигрывали, он их продавал, а деньги возвращал в профсоюзную кассу. Если же облигация срывала куш, он брал его себе, опять-таки возвращая нетронутыми профсоюзные деньги, и всё оставалось шито-крыто. Эта история послужила толчком для сюжета.

Казус, на котором построена фабула «Зигзага удачи», заключался в том, что человек купил облигацию на общественные деньги, а на неё пал выигрыш в десять тысяч рублей. Однако облигация приобретена на профсоюзные взносы всего коллектива фотографии «Современник». Так кому же принадлежит кругленькая сумма? Тому, кто купил облигацию, или всем пайщикам, внёсшим членские взносы? Эта дилемма и становится пружиной драматических и комедийных событий в повести, а потом и фильме «Зигзаг удачи».

«Давно известно, что деньги портят человека. Но отсутствие денег портит его ещё больше», — говорит диктор, комментирующий действие комедии «Зигзаг удачи», и рассказывает, как деньги делают добрых, славных людей злыми и алчными. И как всё-таки чувство локтя, товарищества, коллективизма в конце концов побеждает, и наши герои оказываются выше страсти к золотому тельцу.

Критики иногда упрекали меня в недостаточной злости к некоторым персонажам моих фильмов. Я с ними согласен. К целому ряду своих героев я отношусь сложнее, не испытывая однолинейного чувства. Скажем, чувства ненависти или презрения. Мне всегда казалось интересным найти в отрицательном образе его правду, выяснить, как «он дошёл до жизни такой», понять не только его недостатки, но и достоинства, то есть сделать характер более стереоскопичным, объёмным. Ведь ещё Станиславский сказал: «Играя злого — ищи, где он добрый». В каждом персонаже, которого высмеиваю, я ищу что-то человеческое, хорошее, подчас грустное.

Не скрою, что вначале такого рода отношение к отрицательным героям возникало непроизвольно, интуитивно. Но уже в «Дайте жалобную книгу», показывая ресторанную певицу — неталантливую старую женщину, поющую романсы о молодости и любви (актриса Рина Зелёная), я специально добивался, чтобы непременно ощущалась также и её жизненная неустроенность. За то, что она поёт, её за ширмой ресторанной эстрады бесплатно кормят. Во время еды она листает бюллетень по обмену жилплощади. И зритель понимает, что биография этой молодящейся особы явно не состоялась. Несмотря на нарядное платье с блёстками, живёт она трудно и зарабатывает немного.

Мне хотелось также, чтобы и по отношению к грубой

официантке из того же фильма (её роль исполняла Татьяна Гаврилова) зритель испытывал двойственное чувство — не только отвращение, но и сочувствие к её неблагодарной работе, к её несложившейся судьбе.

В «Берегись автомобиля!» подполковник в отставке Сокол-Кружкин спекулирует клубникой и в то же время убеждённо декларирует правильные, замечательные лозунги. Он не понимает, что не соответствует прекрасным словам, которые произносит вслух. И тем не менее этот персонаж в своей глупой демагогичности, прямолинейном простодушии не вызывает ненависти. Ведь когда он кричит на суде: «Свободу Юрию Деточкину!» — то делает это вполне искренно.

Но есть тип персонажей, к которым я отношусь без малейшей доли сочувствия. Это, как правило, преуспевающие накопители. Например, чета Семицветовых (в исполнении Татьяны Гавриловой и Андрея Миронова) и их друзья, гуляющие у них на вечеринке из комедии «Берегись автомобиля!». Семицветов — молодой специалист с высшим образованием, человек вроде бы просвещённый и современный. Но по сути своей он махровый мещанин, озабоченный лишь тем, чтобы благоденствовать в мирке собственничества и приобретательства. Когда мадам Семицветова покупает волчий капкан, чтобы не угнали её новую «Волгу», она сладострастно оглядывает страшную железную ловушку и восклицает: «Прелесть!», как будто узрела на прилавке модную джинсовую сумку. Лично я воспринимал эту пару как нравственных чудовищ и сделал всё для того, чтобы моё ожесточение к ним передалось зрителю.

Что же касается героев фильма «Зигзаг удачи», то отношение к ним у меня было сложное. Персонажи «Зигзага удачи» — люди небольшого достатка. С каждым из них происходила история, которая для успешного её разрешения нуждалась в наличии денег.

Например, у директора фотографии десять человек детей. Ему требовались средства, чтобы одеть, обуть и прокормить многочисленную ораву. Фотографу Орешникову надоело щёлкать фотографии на паспорта и удостоверения, ему хотелось прославиться — снимать «поток жизни» для толстых газет и тонких журналов. Он мечтал приобрести замечательную фотокамеру, а денег на её покупку не хватало. Или Алевтина — дурнушка, давно потерявшая надежду выйти замуж. Ей казалось, что стоит ей одеться модно, элегантно, как она уложит на лопатки все мужское население города.

Нам было интересно проследить, как эти в общем-то неплохие люди теряют чувство порядочности и чести. Как

денежный дурман заставляет их идти на некрасивые поступки. И вместе с тем все они вызывали у меня симпатию или сочувствие — шальные деньги пробудили в них мечту, появилась возможность выбиться из будничного существования. До этого момента наши герои честно жили и добросовестно трудились. И вдруг произошло событие, на время выведшее их из нормального состояния. И всё-таки они смогли подавить в себе нездоровые инстинкты и вновь стать порядочными людьми.

Я не хочу сказать, что оправдываю их. Нет, просто зритель должен был понять сложные взаимосвязи этой ситуации и не только осуждать действующих лиц, но и одновременно проникаться к ним сочувствием…

В фильме «Зигзаг удачи» не было того героя, который мне особенно дорог и который, если проследить все мои работы, постепенно выкристаллизовывался. Этот герой, любимый мною, — герой положительный. В «Карнавальной ночи» — это Лена и Гриша. В «Девушке без адреса» — смешная и наивная девушка Катя Иванова, во всё совавшая свой нос, непримиримая, всегда готовая помочь окружающим. Следом за Катей Ивановой, фигурой вполне реалистической, на экране появился эксцентрический Чудак-тапи, выдуманное существо, в котором черты детскости, наивности и чистоты проявились более отчётливо. От Чудака прямая тропинка ведёт и к Юрию Деточкину.

Этому моему любимому герою, идущему из фильма в фильм, из пьесы в пьесу, всегда присущи бескорыстие и наивность. У него своё мерило ценностей. Его критерии подчас непонятны окружающим. Этот герой не умеет приноравливаться к обстоятельствам и частенько оказывается среди тех, кого именуют неудачниками. Однако сам он никогда не чувствует себя ущербным или несчастным. Он очень коммуникабелен, всегда открыт для добра, чуток к людскому горю. Он доброжелателен и снисходителен. Он никогда не навязывает своих моральных принципов. Он просто живёт по собственным законам, они для него естественны, как воздух.

Этот герой всегда является персонажем комедии и поэтому попадает в нелепые, эксцентрические, смешные ситуации, в которые удачливый человек попасть бы не мог.

И доктор Лукашин из «Лёгкого пара», и экономист Новосельцев из «Сослуживцев», и учительница Ирина из пьесы «Родственники», по существу, различные модификации одного и того же человеческого типа…

Найти смешное в скверных персонажах значительно легче. Такие людские пороки, как скупость, ревность, корыстолюбие,

мстительность, чинопочитание, жадность, и множество других, просто просятся в комедию. Дрянных, нехороших, неважнецких людишек изобразить и высмеять не так уж сложно. Впрочем, если это сделать тонко и весело, то достаточно непросто. И, однако, отыскать нелепое, забавное, несообразное в хорошем человеке несоизмеримо труднее. Ведь над добрыми свойствами персонажа хочется не издеваться, а, наоборот, любоваться ими. Если окинуть взглядом историю литературы, театра и кино, то положительных комедийных героев мы встретим куда реже, нежели отрицательных.

Та особенность, что главным действующим лицом наших фильмов и пьес стал человек светлый и душевный, наложила определённый отпечаток и на интонацию комедий. Мы с Брагинским стараемся вложить в сердце зрителя нежность к персонажам, вызвать одновременно улыбку и трогательное сопереживание. Если зритель смеётся, а в глазах его слёзы — это то, к чему мы стремимся.

События ряда моих произведений протекают в канун Нового года: и в «Карнавальной ночи», и в «Зигзаге удачи», и в «Иронии судьбы». Ведь новогодняя ночь всегда полна таинственности, ожидания счастья, и кажется, именно в эту ночь могут произойти самые фантастические происшествия, перемены и удивительные превращения.

Мотив преображения людей, тема преодоления героями своих слабостей и раскрытия новых качеств, о которых они зачастую сами не догадывались, как мне кажется, свойственны нашей с Брагинским драматургии.

Неожиданная смена обстоятельств, внезапный сюжетный поворот, иногда граничащий с невероятностью, помогают раскрыться в людях тому, что было спрятано в далёких тайниках души. Так, тихий страховой агент Деточкин превращается ночью в отважного грабителя и взломщика гаражей. Незаметный, застенчивый следователь Мячиков — герой «Стариков-разбойников» — открывается как человек отчаянный, способный из благородных побуждений на «преступление века»: кражу шедевра Рембрандта из музея. Нерешительный, робкий холостяк Женя Лукашин, полюбив по-настоящему, оказывается целеустремлённым и настойчивым, в нём появляется сила и мужское достоинство. А некрасивая, сухая, чёрствая начальница Калугина из «Сослуживцев» под влиянием любви становится доброй, нежной, очаровательной женщиной.

Мне приходилось слышать, что в наших фильмах и пьесах есть некий рождественский элемент. Я не хочу с этим спорить. Я считаю, что ободрить человека — дело хорошее, а ещё лучше

помочь ему. Искусство должно помогать, и в особенности человеку маленькому, слабому, незащищённому. Ведь сильный герой сам справится с трудностями, сам о себе позаботится, ему наша помощь и не нужна…

В наше время во всех областях необходимо безупречное владение своей профессией, ремеслом в самом высоком смысле этого слова. Так же и в кино. Истинный профессионализм никогда не подменит собой творческих исканий, не помешает новаторским экспериментам. Новаторство-то как раз губят любительщина, дилетантизм. Знание своей специальности ещё никогда не препятствовало вдохновению.

Но бывает и так — опыт заменяет фантазию, вытесняет мысли, заслоняет творчество. Профессионализм без вдохновения — ремесленничество. На этот раз в плохом смысле этого слова. На Западе немало фильмов «сколочено» ремесленниками, тогда как наша режиссура скорее страдает от недостатка профессиональных навыков. Иногда художник полон благих, прекрасных намерений, но не хватает знания ремесла, чтобы претворить их в жизнь. Вот и выходит, что владение ремеслом, профессией, специальностью — вторая половина каждой творческой личности…

В комедии я приверженец сюжетной драматургии, в которой присутствуют событийная интрига, действие, фабула, характеры. Это в равной степени относится и к кинематографу и к театру. Мне кажется глупым отрицать в драматическом произведении сюжет, как это было модно пятнадцать лет назад. Человечество за века выработало определённые средства воздействия на зрителя и читателя. Сбрасывать их со счетов, не заменяя ничем другим, бессмысленно. Я подозреваю, что дедраматизацию изобрели те писатели, которые не в состоянии придумать сюжет. Недаром бессюжетное кино, родившееся на наших глазах и несколько лет господствовавшее на экране, уже умирает, почти не оставив после себя сколько-нибудь значительных произведений.

Это не значит, что я отрицаю новаторство и являюсь врагом «разрушительных» теорий, вступающих в борьбу с окостеневшей традицией, со штампом, с отжившими приёмами. Однако всякая разрушительная теория временна. Польза её в том, что мы возвращаемся к традиции уже в новом качестве. Когда же разрушительные теории становятся главенствующими, в искусстве воцаряется скука. Я уверен, что произведение обязано быть интересным, занимательным и серьёзным, новаторским одновременно. Здесь нет никакого внутреннего противоречия.

В кино это особенно важно. У кинематографиста нет спасительных, утешающих иллюзий, что его творение когда-то,

пусть не скоро, будет признано, как это произошло, например, с Ван-Гогом, чьи полотна завоевали славу после смерти художника.

У кинематографиста нет надежды, что через много лет состоится триумф его создания, надежды, которая всегда остаётся, например, у писателя. Книга стоит на полке, её можно взять в библиотеке — вот она и живёт. Кино же в силу своей связи с техникой, с системой проката и ещё множества причин быстро стареет. Посмотрели его пятьдесят миллионов зрителей, вот фильм и живёт в сознании людей, в умах современников. А через двадцать-тридцать-пятьдесят лет картина может заинтересовать только историков кино. Или привлечь внимание небольшого количества зрителей только в том случае, если люди и их судьбы, показанные в фильме, окажутся небезразличными новому поколению. Короче говоря, если это будет картина про человека, его страсти и его боль.

Но если твоя лента не заинтересовала современников, оставила их равнодушными, если её увидело малое число зрителей, она практически умерла навсегда, не принеся никакой пользы…

Как известно, в спорте есть два вида бегунов. Одни бегают на короткие дистанции — это спринтеры, другие — на длинные — на пять, десять, даже на сорок два километра — это стайеры. В искусстве художнику очень важно оказаться стайером, то есть достойно пробежать огромную дистанцию жизни, стараясь тонко чувствовать её биение, её пульс. Уметь находить в себе силы отказываться от лёгких путей, от найденных решений, от старых, уже апробированных форм и каждый раз, в каждой своей новой работе бросаться в неизвестное, неведомое. Тогда, может быть, удастся пробежать дистанцию и хватит дыхания на всю жизнь в искусстве… И вообще в любом виде деятельности.

Но последнее зависит от многих причин. Во-первых, от щедрости матушки природы — хорошо, если она наградила твой организм неиссякаемым запасом таланта. А ведь часто, очень часто художник сверкнул однажды и угас. Его дарования хватило лишь на одно произведение, а потом всю остальную жизнь он создавал суррогаты, понимал это, но у него недоставало сил уйти. Да и куда уходить? Очень нужно, чтобы повезло со здоровьем. Ведь долгая болезнь перерождает человека, иссушает его. Редко случается, когда именно болезнь толкает художника на подвиг. Чаще она просто убивает его. Помимо запаса таланта и здоровья, надо, чтобы дар, способности оказались бы могучими, стойкими, цепкими. И от сильных, штормовых ветров эпохи только слегка бы гнулись, но не ломались, не пригибались бы к земле, не гасли.

Далее, мне думается, что настоящему творцу не мешало бы быть мудрым. Это поможет ему в случае успеха перенести его достойно, скромно и не возомнить о себе. А ведь если вознёсся — всё, конец! В случае же неудачи, наоборот, хорошо иметь железное упрямство, чтобы не сдаться, не опустить руки, не отказаться от борьбы.

Редиард Киплинг замечательно сказал:

…И если ты своей владеешь страстью,
а не тобою властвует она,
и будешь твёрд в удаче и в несчастье,
которым, в сущности, цена одна,
и если ты готов к тому, что слово
твоё в ловушку превращает плут,
и, потерпев крушенье, можешь снова —
без прежних сил — возобновить свой труд, —
и если ты способен всё, что стало
тебе привычным, выложить на стол,
всё проиграть, и вновь начать сначала,
не пожалев того, что приобрёл.
И если можешь сердце, нервы, жилы
так завести, чтобы вперёд нестись,
когда с годами изменяют силы
и только воля говорит: «Держись!»…
…И если будешь мерить расстоянье
секундами, пускаясь в дальний бег,
Земля твоё, мой мальчик, достоянье,
и, более того, ты — Человек!..

…Очень важно следить за собой, не выдохся ли ты, не исписался ли, не иссяк ли. Как важно и как невыносимо сложно уйти со сцены вовремя!

И ещё мне кажется, что художник не должен суетиться. Не стоит потрафлять своему тщеславию и пытаться вставать под золотой дождь. Талант исчисляется не количеством наград, а качеством произведений. Ещё Александр Сергеевич Пушкин произнёс: «Служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво!»

Всё это прописные истины, но как тяжело, как невмоготу им следовать! Только очень немногие, прочные люди, перед которыми я преклоняюсь, могут устоять перед хлопотами, сумятицей, беготнёй, пустословием и всю жизнь посвятить только лишь делу…

…Едва я успел закончить «Иронию судьбы», как мой соавтор

Эмиль Брагинский налетел на меня, тотчас вцепился мёртвой хваткой и сказал:

— Пошли сочинять пьесу!

Но я заартачился:

— Я ещё не успел отдохнуть после картины! Я должен прийти в себя!

— Но ты знаешь, — иезуитски сказал соавтор, — что лучший отдых — это перемена занятия!

Я покорился, потому что мне доступен голос логики.

Мы написали новую пьесу под названием «Притворщики». В этой комедии мы соединили нашу нежность к театру с нашей любовью к кино. «Притворщики» созданы для театра, но рассказывают о киноартистах. Правда, о таких, которых зритель не видит на экранах, а только слышит их голоса. Об артистах, которые дублируют иностранные фильмы.

Только завершили пьесу, как возникли съёмки «Служебного романа», а потом снова надо писать… Так что Брагинский где-то прав: если вдуматься, я последние пятнадцать лет только и делаю, что отдыхаю — то на съёмочной площадке, то за письменным столом.

Иллюстрации

Соавторы (Э. Брагинский и Э. Рязанов) начинают работу над новым сценарием.

Огурцов раздевает клоунов в прямом и переносном смысле.

(к/ф «Карнавальная ночь», арт. Б. Петкер, В. Зельдин, И. Ильинский)

— Три звёздочки… Четыре звёздочки… Лично я предпочитаю пять звёздочек. *(к/ф «Карнавальная ночь», арт. Г. Куликов и С. Филиппов)*

Тогда мы даже не подозревали о таком слове — «мюзикл». *(к/ф «Карнавальная ночь»)*

Гардеробщик театра оперетты забраковал «девушку без

адреса» как опереточную примадонну… *(к/ф «Девушка без адреса», арт. С. Карпинская)*

…и ей пришлось податься в домработницы. *(к/ф «Девушка без адреса», арт. С. Карпинская и С. Филиппов)*

Представитель первобытного племени «тапи» появился на магистралях столицы. *(к/ф «Человек ниоткуда», арт. Ю. Яковлев, С. Юрский, Ю. Белов)*

На заседании учёного совета «человек ниоткуда» пытается продемонстрировать свои людоедские наклонности. *(арт. Ю. Яковлев, С. Юрский, А. Папанов)*

— Уж если случай выпадет такой, что модницу спасу я собственной рукой, то я…

— На ней обязан ты жениться!.. *(арт. Л. Голубкина, Ю. Яковлев)*

— Домой! К мадамам, нянькам, куклам, танцам, тряпкам…
(к/ф «Гусарская баллада», арт. Л. Голубкина, И. Ильинский)

Решено! Ещё одна машина станет жертвой нашего Робин Гуда… *(к/ф «Берегись автомобиля!», арт. И. Смоктуновский)*

На сцене, как и в жизни, Деточкин сражается… *(к/ф «Берегись автомобиля!», арт. И. Смоктуновский)*

Чтобы раскрыть загадочное преступление, следователю Подберёзовикову пришлось изо всех сил напрячь свои выдающиеся мозги. *(арт. О. Ефремов)*

Перед уходом на очередное уголовное дело Деточкин наврал

Любе с три короба. *(к/ф «Берегись автомобиля!», арт. О. Аросева, И. Смоктуновский)*

Настоящие «Жигули» перелетели через настоящую речку, а в машине находился настоящий каскадёр Серджио Миони. Длина автомобильного прыжка составила 40 метров. *(к/ф «Невероятные приключения итальянцев в России»)*

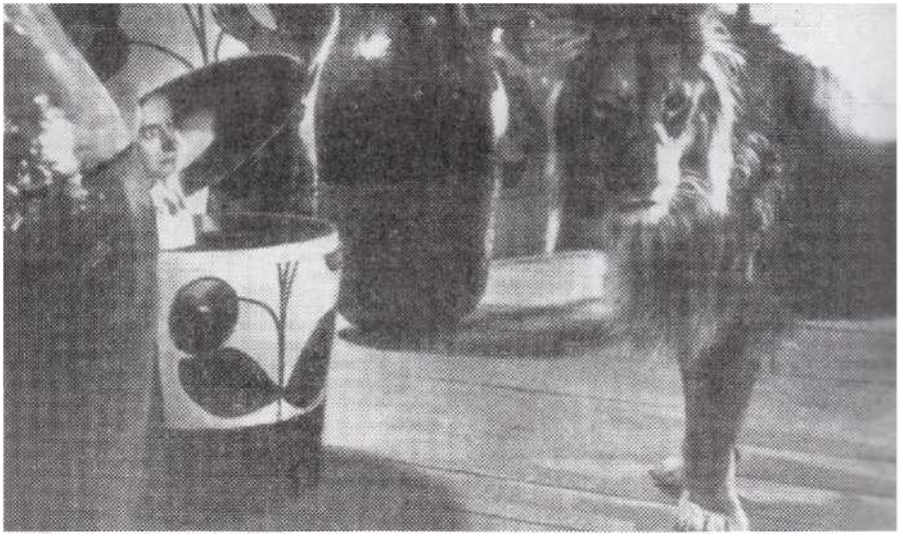
Люди делятся на тех, кто доживёт до пенсии, и на остальных. Герою «Стариков-разбойников» следователю Мячикову повезло — он дожил. *(арт. Ю. Никулин)*

Выяснилось, что Орешников привёл своего нового приятеля в гости к его собственной жене. *(к/ф «Зигзаг удачи», арт. Е. Леонов, И. Скобцева, Г. Ронинсон)*

— Убирайтесь отсюда! Вы соображаете, где вы находитесь? *(к/ф «Ирония судьбы, или С лёгким паром!», арт. Б. Брыльска)*

— Я у себя дома нахожусь… Третья улица Строителей, двадцать пять, квартира двенадцать. *(к/ф «Ирония судьбы», арт. А. Мягков)*

Вместо сокровища в чемодане оказалась бомба с часовым механизмом. *(к/ф «Итальянцы в России», арт. А. Сантилли, А. Миронов, А. Носкезе)*



Льву было наплевать, что у группы контракт с итальянцами и сжатые сроки. Кинг работать не желал! *(к/ф «Итальянцы в России»)*

Именно с появления Самохвалова в статистическом учреждении и началась вся эта заваруха. *(к/ф «Служебный роман», арт. О. Басилашвили и А. Мягков)*

Когда вы вызываете к себе в кабинет, мы идём к вам как на праздник… *(к/ф «Служебный роман», арт. А. Мягков и А. Фрейндлих)*

— Уже лет пятнадцать, как нашей «Мымре» никто не дарил цветов. *(к/ф «Служебный роман», арт. А. Фрейндлих)*

Грозная начальница и затюканный служащий наконец нашли общий язык… Причём не на служебной почве. *(к/ф «Служебный роман», арт. А. Фрейндлих и А. Мягков)*

notes

Примечания

1

Так в тексте книги. Вероятно, должно быть: «не больше 2–3 килограммов». — *Примечание В.А.*